LOURDES CIRLOT
Doctora en Historia del Arte

Pies de ilustración

JUAN-RAMÓN TRIADÓ
Doctor en Historia del Arte

LAS CLAVES DEL DADAÍSMO

Planeta

Colección
LAS CLAVES DEL ARTE

Dirección editorial: **Juan Capdevila**
Asesor: **Juan-Ramón Triadó**
Compaginación: **Roger Hebrard**

Primera edición: setiembre de 1990
Derechos exclusivos para todo el mundo:

Córcega, 273-279, 08008 Barcelona (España)
Depósito Legal: B. 18.418-1990
ISBN 84-320-9689-X
Printed in Spain / Impreso en España
Carlos Divo impresor, S. A., Polígono Can Font de la Parera, parcela 7, 08430 La Roca del Vallès (Barcelona)

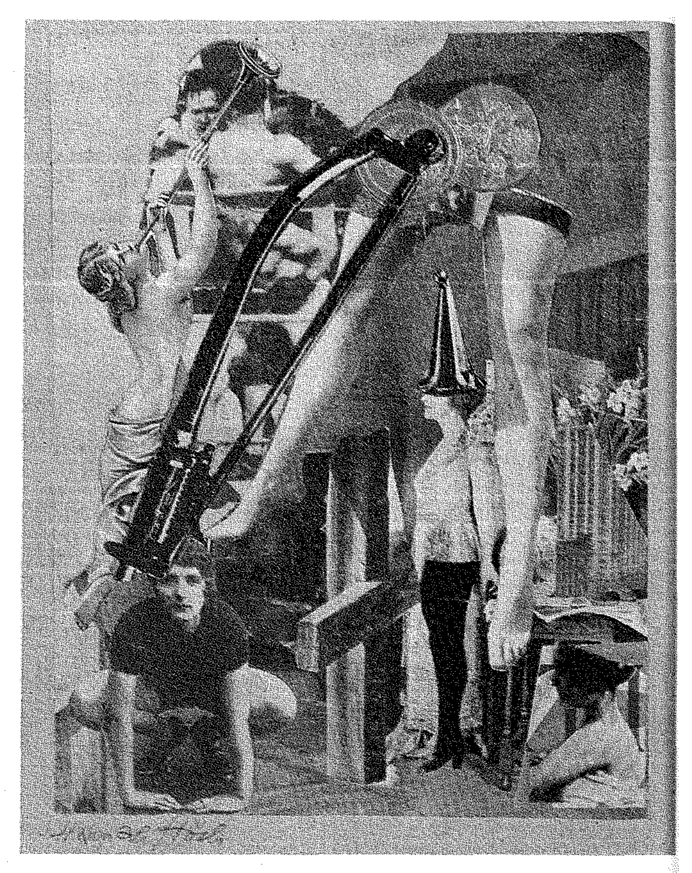
INTRODUCCIÓN

En los últimos años la historiografía artística ha tendido cada vez más a valorar debidamente la aportación del movimiento Dadá. Desde los más recientes puntos de vista, **el Dadaísmo se ha considerado una auténtica *tabula rasa* de la cual han partido experiencias artísticas sumamente interesantes**. Sin el precedente Dadá difícilmente podrían entenderse las actividades de un Rauschenberg o un Johns en el seno del **Pop Art** estadounidense. No resultaría menos difícil acceder

HANS ARP: *Portada del número 4/5 de la revista «Dada»*. 1919. Zurich.
Francis Picabia en el *Manifiesto caníbal Dadá* (1920) subrayó el **carácter nihilista del Dadaísmo:** «DADÁ no siente nada, no es nada, nada, nada / Es como vuestras esperanzas: nada / como vuestros paraísos: nada / como vuestros políticos: nada / como vuestros héroes: nada / como vuestros artistas: nada / como vuestras religiones: nada (...)» Cuatro años más tarde André Breton en *Dos manifiestos Dadá*, comparándolo con otros *ismos* vanguardistas escribió: «El Cubismo fue una escuela de pintura, el Futurismo un movimiento político: DADÁ es un estado de ánimo (...) DADÁ es el libre pensamiento artístico.»

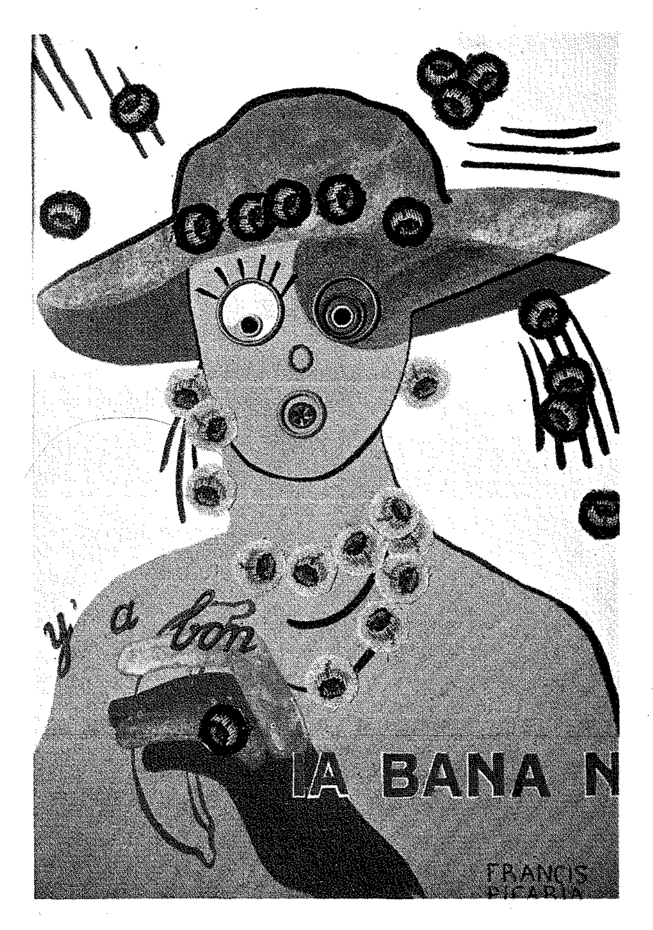


al pensamiento de los artistas del **Nuevo Realismo Francés**, como tampoco lo sería descifrar los contenidos de sus manifestaciones. Asimismo, el **Arte Conceptual** y las diversas acciones o ambientes creados por un artista tan significativo y polémico como pueda ser Joseph Beuys quedarían en la más completa oscuridad.



HANNAH HÖCH: ***Dadá Ernst.*** **1920-1921.**
La creación de un mundo entre irreal y onírico, antecedente del Surrealismo, tuvo en Hannah Höch, compañera de Hausmann, una de las aportaciones plásticas más sugerentes del Dadá alemán. En esta obra **se aúnan erotismo, maquinismo y violencia,** tres líneas claves en la estética y concepto dadá.

Es obvia la inutilidad de hallar sentido a todas esas realizaciones sin haber asimilado anteriormente lo que significó y comportó el Dadaísmo. Dejando aparte el hecho de que los artistas más representativos del mundo artístico contemporáneo —Duchamp, Picabia, Ernst, Schwitters, etc.— trabajasen en el seno de esa tendencia, hay que tener en cuenta además la amplia repercusión que ese movimiento como tal poseyó. Publicaciones, manifiestos, actividades diversas llegaron a introducirse en la cotidianidad de una época para dar como resultado un panorama tan atractivo en unas ocasiones, como desalentador en otras.

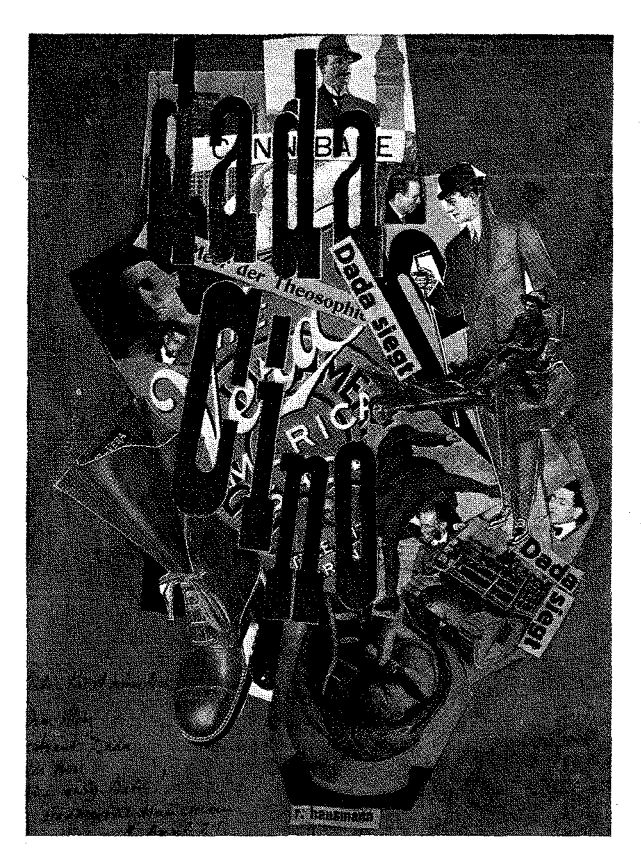


FRANCIS PICABIA: *Y'a bon*. 1920. París. Centro Georges Pompidou.
Aunque Picabia, fiel a sus teorías, intenta hacer **escarnio de la pintura tradicional** —aquí utiliza anillas de cortina, botones (...) en hábil *collage* con la pintura al óleo—, sus imágenes se nos presentan sugerentes y paradójicamente artísticas, causando al espectador un efecto de sorpresa en su doble condición de figura y de objeto expresado.

Por lo general, el Dadaísmo se había tratado como un mero colofón del Futurismo italiano, o bien como etapa introductoria al Surrealismo. Sin embargo, en la actualidad ha variado ostensiblemente el enfoque, puesto que, si bien es cierto que el movimiento Dadá posee puntos en común con esas corrientes artísticas, no resulta menos cierto que también tiene puntos de contacto evidentes con el Constructivismo ruso o con el Neoplasticismo holandés. Y este factor no sólo no invalida al Dadaísmo, sino que, por el contrario, subraya su valor, en la medida en que le confiere una potencia de irradiación que le permite presentarse como **opción de intercambio con otras vanguardias**.

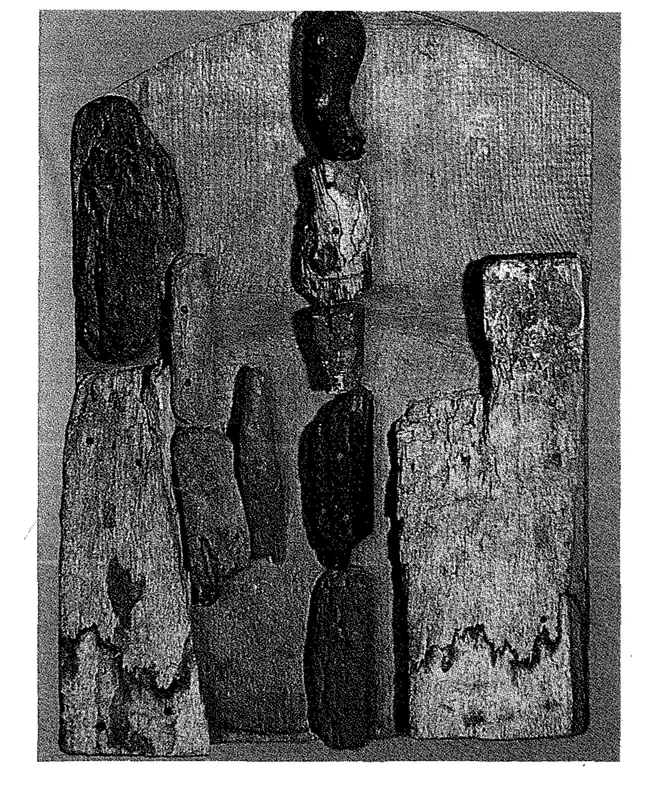
Por otra parte, es un hecho comprobado que cada vez se tiende más a comprender los movimientos de vanguardia de la primera mitad del siglo XX como una serie de planteamientos distintos en torno a una misma problemática. Así, por ejemplo, los rasgos estilísticos inhe-

rentes a la abstracción son idénticos, independientemente de dónde aparezcan. Con ligeras variantes, la teoría suprematista de Malevitch aparece en los planteamientos neoplasticistas de un Mondrian o de un Van Doesburg. Del mismo modo, la obsesión por el hallazgo de nuevas técnicas, derivadas del *collage* cubista afecta tanto a dadaístas como a constructivistas. La ampliación del repertorio de materiales en la realización de la obra también es muy significativa tanto entre los representantes de una como de la otra tendencia.



RAOUL HAUSMANN: *Dadá Cino*. 1920-1921. Ginebra. Colección particular.
El **fotomontaje** fue una de las grandes aportaciones de Hausmann, junto a Grosz y Heartfield. La idea le surgió visitando una isla en el mar Báltico. «En casi todas las casas —escribió— había colgada en la pared una litografía en colores representando sobre el fondo de un cuartel la imagen de un granadero. Para convertir en más personal este memento militar, se había pegado en la zona de la cabeza un retrato fotografiado del soldado. Fue como una explosión; se podrían —yo lo vi instantáneamente— realizar unos cuadros enteramente compuestos de fotos recortadas.»

Dentro de esa gran variedad de movimientos se advierten líneas de actuación con muchos puntos de contacto que no solamente se plantean desde un punto de vista formal, sino de contenido. **La base filosófica sobre la que se sustentan los planteamientos teóricos de esas vanguardias responde claramente a la *Weltanschauung* de una época, e imprime un sello de homogeneidad a manifestaciones literarias, artísticas e incluso musicales.**



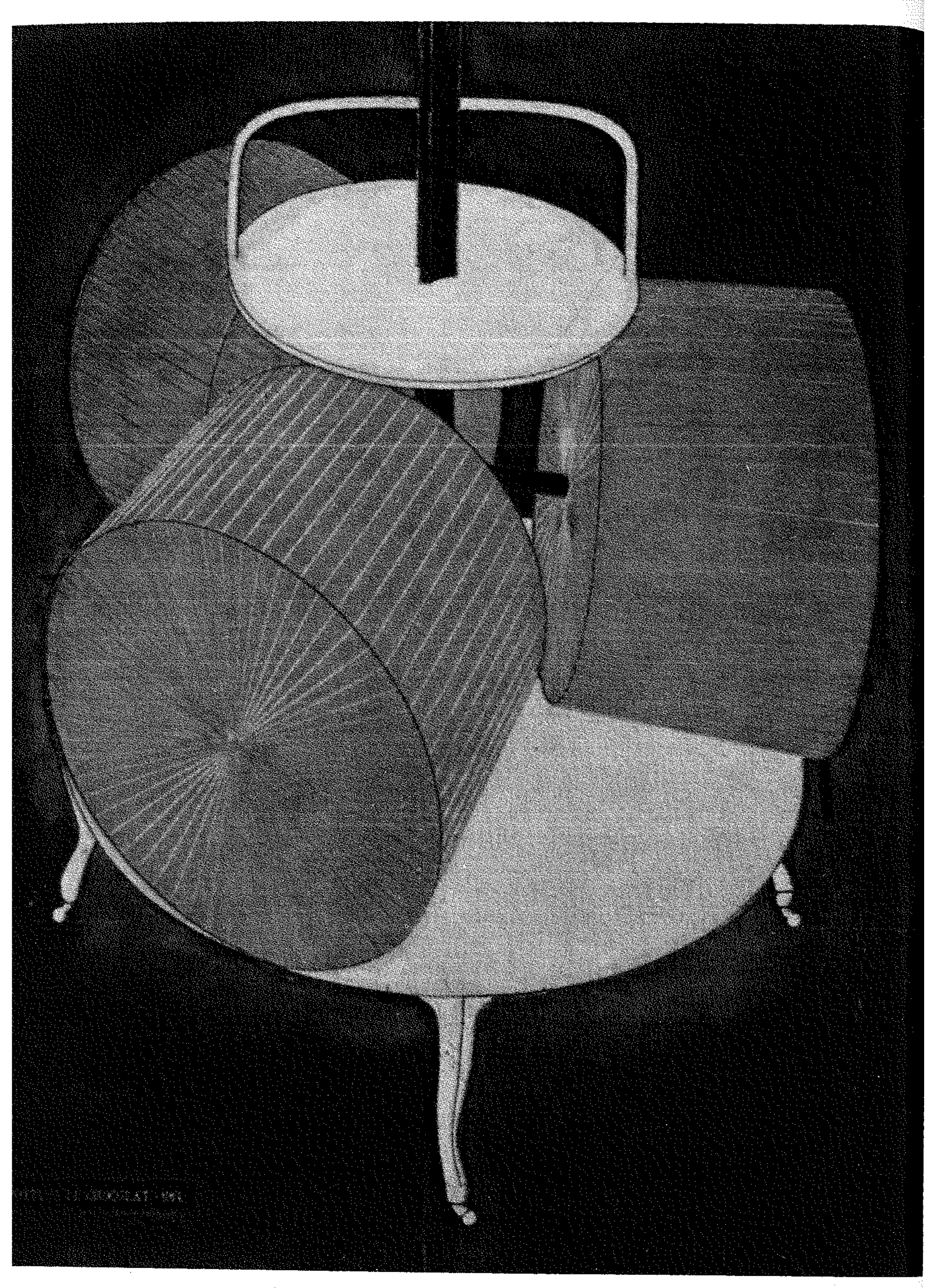
HANS ARP: *Relieve*. 1920. Colección particular.
El alsaciano Hans Arp, en su etapa dadaísta, utilizó un cierto brutalismo formal en el que el **azar se convertía en agente de la creación artística.** El resultado buscaba la creación de nuevas sensaciones y emociones. Este procedimiento fue adoptado por Tristan Tzara para la composición poética.

Dentro de ese contexto, el movimiento Dadaísta posee, sin duda alguna, un significado de honda trascendencia al proponer, mediante la drástica ruptura con la tradición, vías totalmente innovadoras.

En no pocas ocasiones, las nuevas líneas de actuación se desarrollaron gracias a la interdisciplinariedad existente. La mayor parte de los artistas no se dedicaban a trabajar dentro de un único ámbito, sino que experimentaban en varios terrenos al mismo tiempo. **Poesía, pintura, *collage*, fotografía, fotomontaje, etc., se complementaban y desencadenaban influencias recíprocas.** Así, por ejemplo, las actividades poéticas de Schwitters poseen un eco perceptible en su obra plástica. Del mismo modo, Arp escribe sus poemas tomando como punto de arranque el azar, elemento que enlaza claramente con su modo de realizar sus esculto-pinturas o relieves.

La heterogeneidad inherente a las publicaciones dadaístas —empleo simultáneo de diferentes tipos y tamaños de letras— influye decisivamente en la propia noción del *collage* realizado por los dadaístas alemanes.

Así pues, puede llegar a afirmarse que los lenguajes no quedaron delimitados en los contextos que les eran propios, sino que gozaron de una ampliación realmente enriquecedora y sorprendente que, sólo con el transcurso del tiempo, ha sido justamente valorada.



DADÁ ANTES DE DADÁ

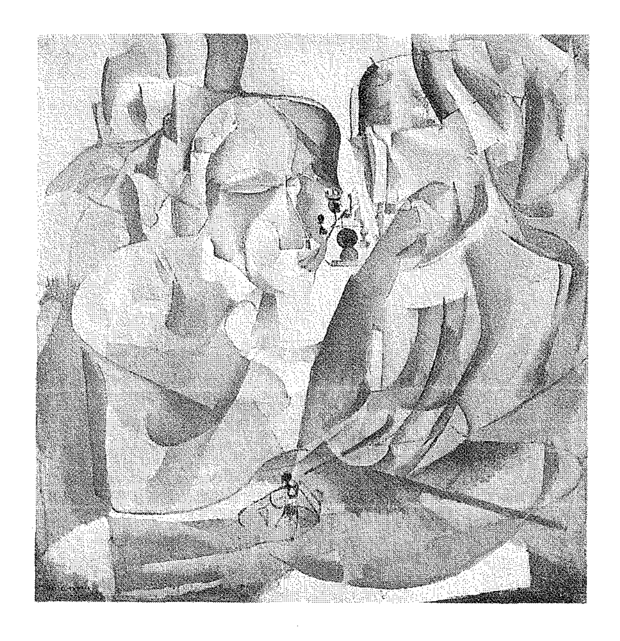
MARCEL DUCHAMP: ***Molinillo de chocolate número 2.*** **1914. Filadelfia. Museo de Arte.**
La **invención de diversos mecanismos** es característica de Duchamp, que luego utilizó y reelaboró en sus obras más ambiciosas. Así, este molinillo se nos aparece como un elemento aislado que adquirirá mayor significación al ser incluido en su conocida obra *Grand Verre.* Su significado oculto, la ambigüedad de su simbolismo, lo hace objeto de diversas interpretaciones que van de la cábala al esoterismo, de la alquimia a la religión.

Los años que precedieron el nacimiento del Dadaísmo fueron especialmente significativos desde un punto de vista artístico. La interacción entre diversas corrientes y el trasvase de influencias dominaron el panorama durante la segunda década del presente siglo. Algunas de las actividades que en esos momentos se iniciaron estaban destinadas a considerarse, con el transcurso del tiempo, auténticas precursoras del Dadaísmo. Quizá **el punto de arranque deba situarse en 1913, fecha en la que tuvo lugar la famosa exposición del Armory Show en Nueva York.** Determinados artistas europeos se trasladaron a Nueva York con el objeto de dar a conocer allí sus realizaciones, lo que dio lugar a la aparición del grupo Pre-Dadá, según la denominación que más tarde pondrían en circulación Gabrielle Buffet y Francis Picabia.

Efectivamente, el núcleo neoyorquino se adelantó con respecto a la creación de un tipo de arte que excedía los ámbitos de lo puramente pictórico o escultórico. En ese sentido **hay que subrayar la relación amistosa y de colaboración que se estableció entre Francis Picabia y Alfred Stieglitz, debida esencialmente al interés que ambos tenían por la fotografía.**

Alfred Stieglitz, que era fotógrafo, tenía una galería de fotografía, la Photo Secession, en el número 291 de la Quinta Avenida, a la que, algo más tarde, llamaría 291 Gallery. Stieglitz, preocupado por todas las cuestiones relativas a temas de la fotografía moderna, dirigía una revista, cuyo nombre era *Camera Work.* En 1915 dejaría de llamarse de ese modo para pasar a denominarse simplemente *291.* Ya en el primer número aparecerían como colaboradores Guillaume Apollinaire y Francis Picabia, y se convirtió en un claro precedente de las revistas dadaístas posteriores.

El motivo por el que Picabia viajó a Nueva York en 1913 fue el de participar en la exposición del Armory Show. También Marcel Duchamp, procedente de París, marchó a los Estados Unidos para tomar parte en la mencionada muestra con su célebre pintura *Desnudo descendiendo por la escalera.* En esa pintura el artista



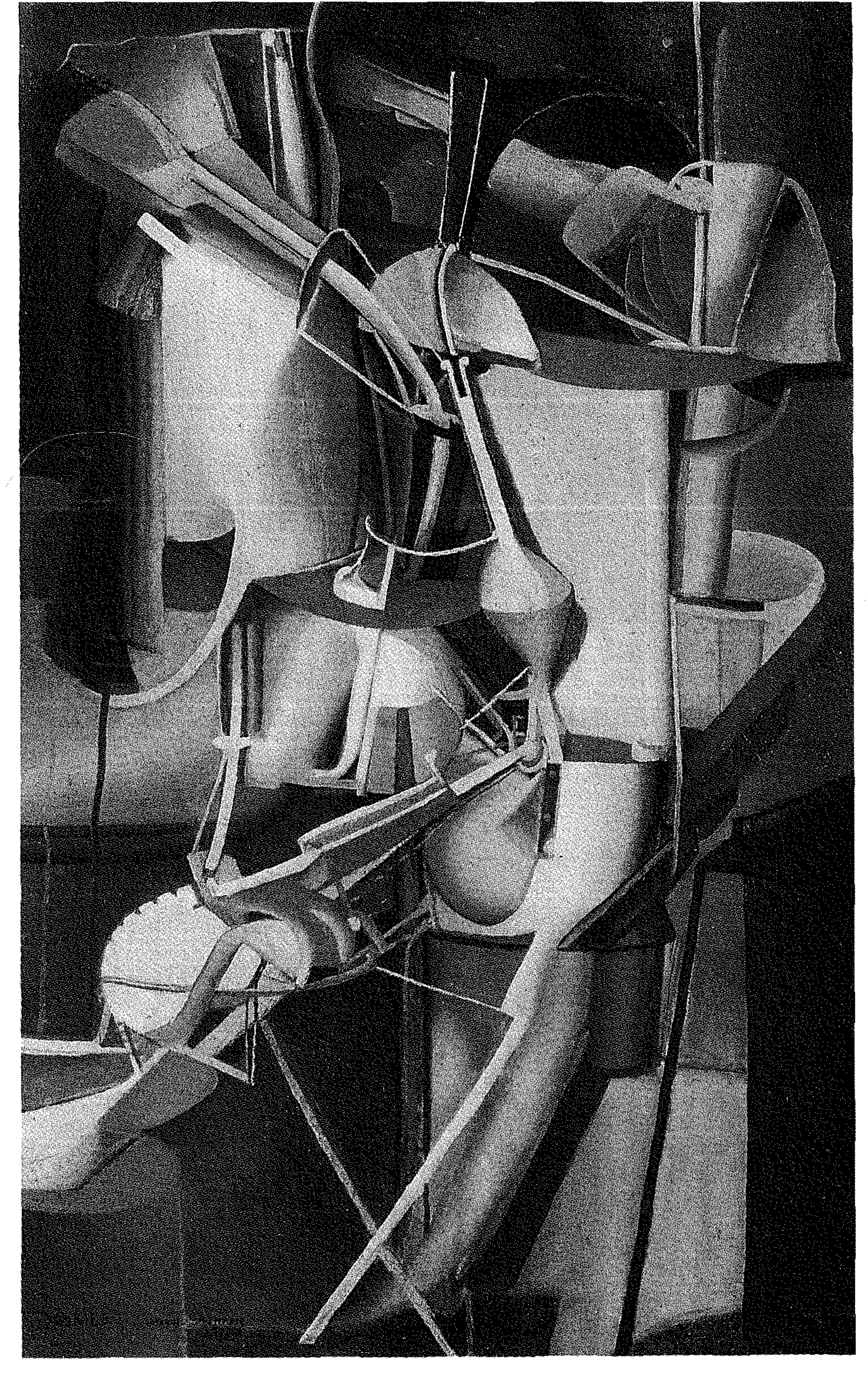
MARCEL DUCHAMP: *Jugadores de ajedrez.* 1911. Filadelfia. Museo de Arte.
La obra de Duchamp de este período se inscribe en la estética cubista, aunque ya **preludia sus composiciones mecanicistas**, precedente del Dadaísmo, del cual se convertirá en uno de sus más puros e imaginativos representantes.

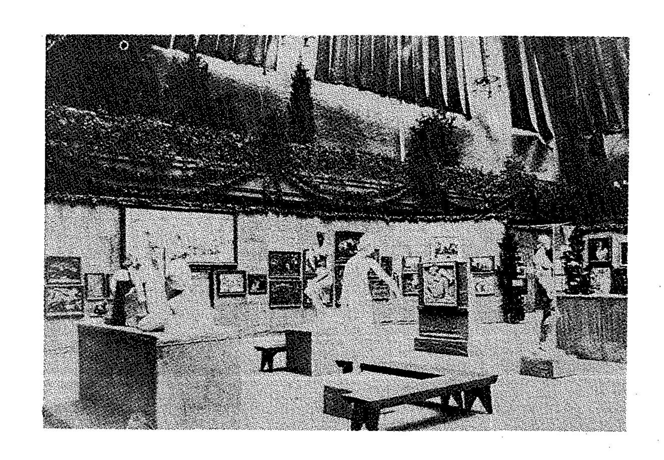
demostraba cómo en poco tiempo había asimilado los sistemas pictóricos simultaneístas del Futurismo italiano.

Duchamp que, en 1911, había pintado una versión del *Desnudo* con amplio empleo del color, un año después tuvo ocasión de conocer al pintor italiano Gino Severini, quien influyó en su decisión de variar por completo el sentido de aquella pintura. Según la propia versión de Duchamp —dada en 1967—, el interés fundamental de esa obra no radicaba en su aspecto formal, sino en el título de la misma. Como es lógico, ni se trataba de un desnudo, ni había nadie que estuviera descendiendo por una escalera. La asociación irracional de un título arbitrario a una obra que no representaba algo en concreto suponía un claro precedente de la actividad más interesante llevada a cabo por Marcel Duchamp: **los *ready-mades*.** De 1913 data su primera realización dentro de ese campo, la *Rueda de bicicleta*. La descontextualización del objeto rueda y su integración en el taburete blanco de cocina implica una total revisión del hecho artístico en sí. La trascendencia de ese acto duchampiano sólo se advierte al estudiarlo en profundidad y en relación con la ulterior evolución del artista.

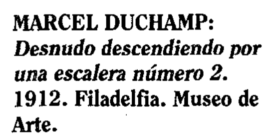
La ciudad de Nueva York aparecía ante los ojos de los artistas europeos como fuente inagotable de nuevas y extraordinarias experiencias. De todo ello constituyen una buena muestra la serie de telas pintadas por Picabia, dedicadas a dicha ciudad. En todas estas obras se advier-

MARCEL DUCHAMP: *La novia.* 1912. Filadelfia. Museo de Arte.
La obra pre-dadá de Duchamp está a medio camino entre la geometrización de las formas propias del Cubismo y la búsqueda del movimiento en la plástica común a los futuristas. Un cierto mecanicismo, unido a una **representación aicónica**, define esta obra de significado oculto o, mejor diríamos, de pretendida y querida confusión a los ojos del espectador.

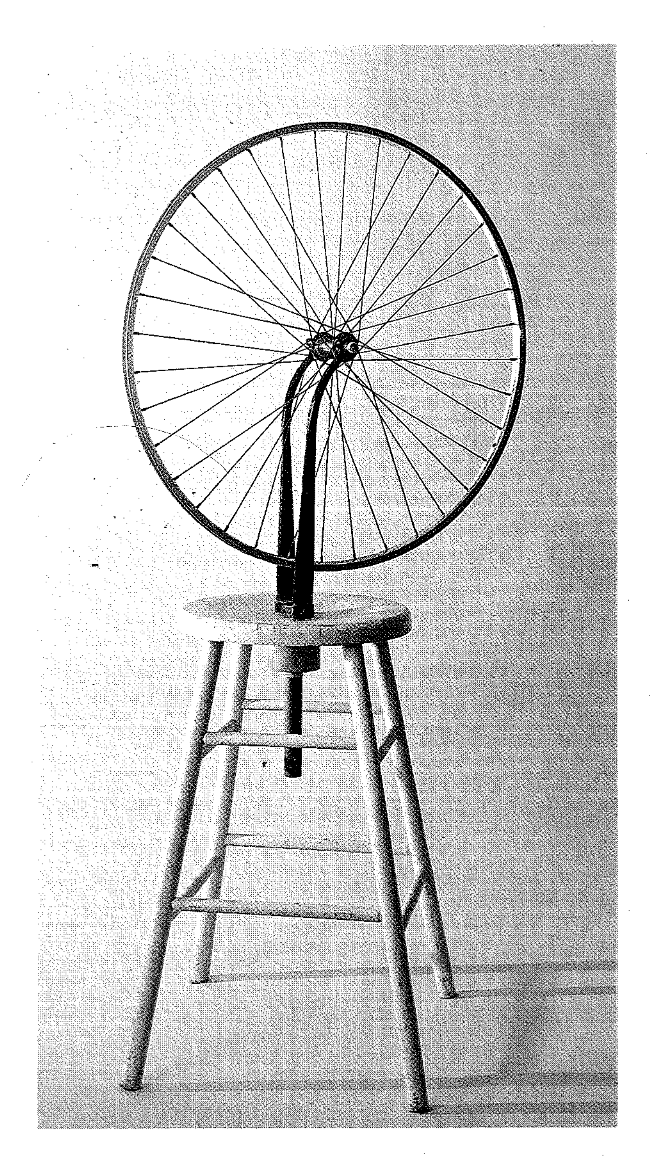




***Fotografía de la exposición «Armory Show». 1913.* Nueva York.**
El *Armory Show*, nombre popular con el que se conoció la *International Exhibition of Modern Art*, organizada por la *American Association of Painters and Sculptors Inc*, tuvo como finalidad dar a conocer artistas hasta aquel momento desconocidos por los norteamericanos. **Los verdaderos protagonistas fueron los europeos** —Braque, Cézanne, Kandinsky, Matisse, Picasso, Renoir— **y, en especial, Marcel Duchamp** con su *Desnudo descendiendo por una escalera.*



MARCEL DUCHAMP: *Desnudo descendiendo por una escalera número 2.* 1912. Filadelfia. Museo de Arte.
La utilización del **simultaneísmo** se la inspiró una **cronofotografía** del mismo Marcel Duchamp descendiendo por una escalera. Pese al rechazo que recibió la obra, su presentación en el *Armory Show* el año 1913 despertó un gran interés en Estados Unidos y contribuyó a que los artistas americanos se sintiesen fuertemente atraídos hacia las nuevas corrientes europeas. El mismo Duchamp continuó experimentando, derivando hacia el movimiento Dadá.



MARCEL DUCHAMP: *Rueda de bicicleta*. 1913. Nueva York. Museo de Arte Moderno. Refiriéndose a esta obra, su autor escribió: «Esta máquina no tiene otra intención que la de desembarazarse de la apariencia de la obra de arte. Era una fantasía. No la llamaba de ningún modo. Quería poner fin al deseo de crear obras de arte. **Con este *ready-made*, Duchamp se anticipó a la consecución del movimiento real de la escultura cinética de los años 60**, pero con la diferencia de su intencionalidad: denominó antiartísticas a todo este tipo de realizaciones, conectando con el espíritu del *arte povera* de los años 70.

te el trepidante ritmo inherente a lo urbano, a pesar de que, en su mayor parte, se trate de composiciones semiabstractas. Colores vivos y cambiantes se combinan con audaces configuraciones geométricas irregulares para dar como resultado pinturas de gran atractivo.

Tras su regreso a París, Picabia pintaría dos de sus obras más significativas, *Udnie* y *Edtaonisl*. Ambas composiciones son abstractas y sus títulos constituyen aún hoy un enigma, puesto que el artista jamás quiso desvelar su posible significado, en caso de existir alguno. Lo

único que Picabia se limitó a comentar fue que en esas telas había condensado experiencias vividas en Nueva York.

El hecho de que el artista empleara para titularlas unos nombres inventados, carentes de significado, permite plantear la cuestión relacionada con los célebres poemas fonéticos dadaístas, efectuados por Ball tres años más tarde. En los poemas dadaístas escritos con intervención del azar se condensaron toda una serie de experimentos anteriores que englobaban desde las propuestas efectuadas por Apollinaire en *Alcools* en 1912, renunciando a los signos de puntuación, a todas las actividades literarias de los futuristas italianos. Sin embargo, en los textos de los poetas y escritores dadá se llegaría a unas situaciones límite, de las que difícilmente podrían hallarse precedentes.

No sería justo dejar de mencionar una de las revistas que servirían de punto de partida para determinadas publicaciones dadá. Se trata de *Maintenant*, revista dirigida por Arthur Cravan, que apareció por primera vez en abril de 1912. El espíritu de la misma respondía claramente al de su peculiar director. Cravan que, aparte poeta y boxeador, fue, entre otras cosas, marino, encantador de serpientes y chófer, poseía una capacidad extraordinaria para dotar sus escritos de fuertes dosis de humor. La mayor parte de sus textos presentan un tono burlesco y la ironía constituye el aspecto más significativo de los mismos. En algunas de sus ideas, como por ejemplo en la de anunciar su propia muerte, puede hallarse el germen de ciertas posturas dadaístas.

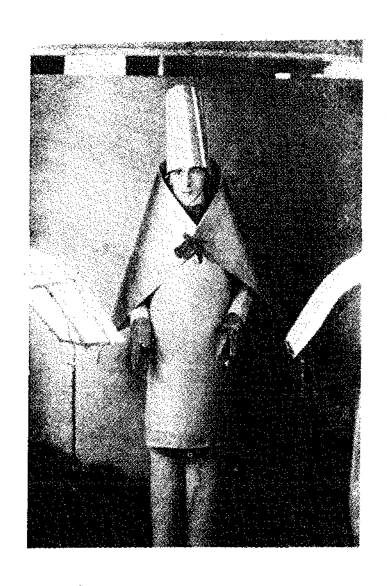
La irracionalidad es exaltada hasta límites insospechados, por lo que se convierte en una auténtica vía de escape para muchos.

EL NACIMIENTO DEL DADAÍSMO

En febrero de 1916, el poeta Hugo Ball fundó en Zurich el Cabaret Voltaire, sede del primer grupo dadaísta. En un principio Ball contaba sólo con la colaboración de su compañera Emmy Hennings, pero al poco tiempo se unirían a ellos el poeta y pintor alsaciano Hans Arp, el artista rumano Marcel Janco y el poeta, también rumano, Tristan Tzara. Juntos desarrollaron una serie de actividades en el Cabaret que rápidamente se divulgaron, debido a su profundo carácter de provocación.



HANS ARP: *Flores martillo.* 1916. Colección particular. Los relieves de Arp y su búsqueda de un arte directo se relacionan con la visión de Ball de restaurar la magia del lenguaje artístico. Sus relieves de madera pintados con colores brillantes y realizados con formas de una gran concentración anticipan las formas biomórficas de su etapa posterior. Cabe señalar el título de la obra que define el carácter irreal de lo representado en aras de una **poética de lo absurdo.**

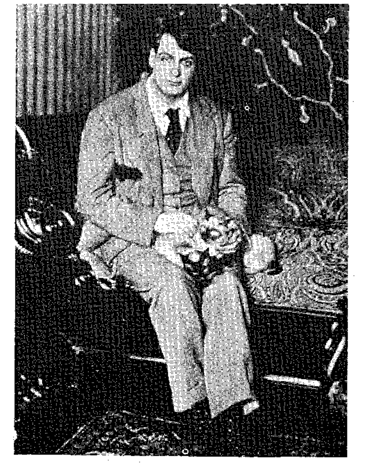


***Fotografía de Hugo Ball en la época del Cabaret Voltaire.* Hacia 1916.**
Dadá se definió como un ataque nihilista y violento contra el arte y sus agentes, y como un juego, una mascarada, una bufonería. Hugo Ball escribió en su diario *Die Flutch aus deir Zeit*: «Lo que llamamos Dadá es una arlequinada compuesta de nada, en la que están involucradas todas las grandes cuestiones, un gesto de gladiador, un juego con ruinas viles, una ejecución de la moralidad y la plenitud como posturas.»

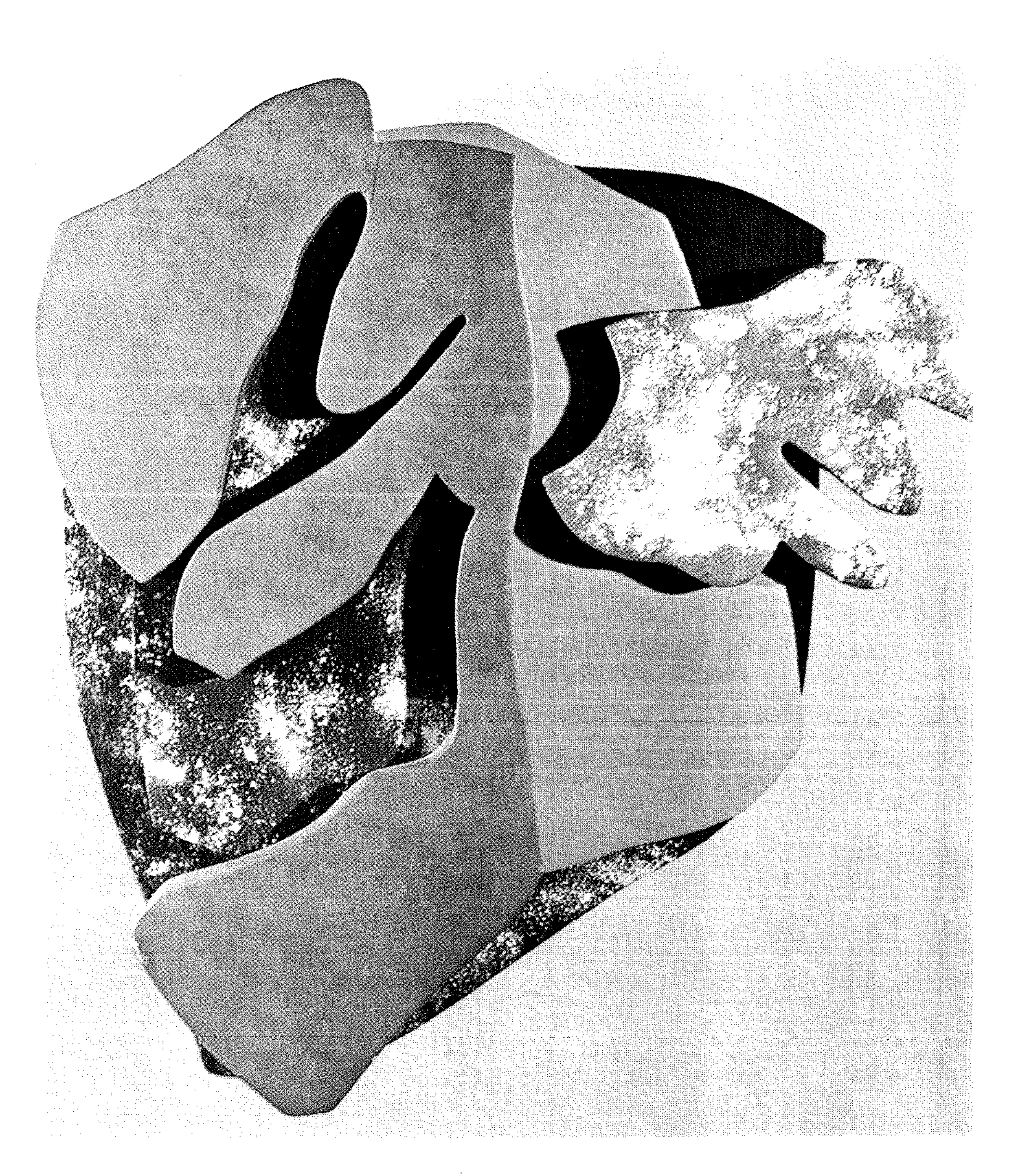
En no pocas ocasiones se ha planteado que, si bien el ambiente de Zurich propició en un primer momento la aparición del grupo dadá, al cabo de un cierto tiempo la calma existente en Suiza, como país neutral en la contienda, supuso un verdadero freno a las exaltadas actividades de los dadaístas. El resultado no se haría esperar y el famoso Cabaret habría de clausurarse, a petición de los burgueses suizos.

Sin embargo, el núcleo de dadaístas formado en ese período tendría la suficiente potencia para generar una cadena de propuestas que se extenderían por diferentes países de Europa y que hallarían eco en los manifiestos, revistas y realizaciones dadá. En cualquier caso, el dadaísmo inicial se ha explicado muchas veces relacionándolo directamente con el caos inherente a la situación bélica por la que pasaba Europa. Sea o no una de las posibles respuestas al conflicto de la guerra, **en el Dadaísmo se advierte desde los inicios una clara tendencia a valorar lo subversivo, a mostrar una preferencia por lo irracional y a mantener frente a cualquier hecho una postura profundamente nihilista**. La negación de los valores preestablecidos se verificó en los primeros momentos del Cabaret de un modo aparentemente ingenuo, a través de ruidos, algarabías y peleas. Pero el trasfondo era en realidad muy potente y sirvió para trastocar los cimientos de la cultura y el arte tradicionales hasta puntos insospechados.

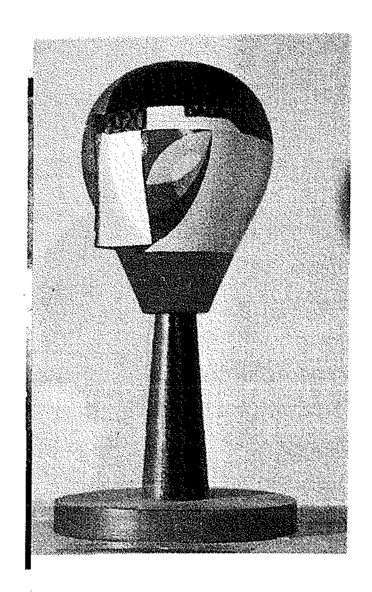
Entre las veladas iniciales del Cabaret, en las que Ball tocaba el piano mientras Emmy Hennings cantaba, y las



Retrato de Arthur Cravan en «The Soil», número 4, abril 1917.
La ruptura Dadá con el arte tradicional tuvo en **Cravan un precursor a nivel literario**. En su crítica *La exposición de los Independientes*, de 1914, llega a afirmar «el profundo disgusto que experimentó por la pintura al salir de las exposiciones, es éste un sentimiento que jamás se desarrolla lo suficiente. ¡Dios mío, cómo han cambiado los tiempos! Tan cierto como que soy un bromista, prefiero más llanamente la fotografía al arte pictórico y la lectura del *Matin* a la de Racine».



HANS ARP: ***Retrato de Tristan Tzara*****. 1916. Lugano. Colección Thyssen-Bornemisza.**
En el manifiesto Dadá dedicado a él mismo, Tristan Tzara escribe: «¡Mírenme bien! / Soy idiota, soy un farsante, soy un bromista. / ¡Mírenme bien! / Soy feo, mi cara carece de expresión, soy pequeño. / ¡Soy como todos ustedes! / Quería hacerme un poco de publicidad.» **Arp, en la línea antitodo de Dadá, crea un antirretrato en el sentido convencional del término.**



SOPHIE TAUBER-HANS ARP: *Cabeza dadá*. 1918-1919. París. Museo Nacional de Arte Moderno.
La valoración de lo geométrico —cuadrados y rectángulos de colores planos— llevó a Arp y a su esposa Sophie a la elaboración de estructuras pictóricas y escultóricas similares a las experiencias de Mondrian, autor que no conocieron hasta ver sus obras en la revista *De Stijl* el año 1919. Su obra no es convencional. Como escribe Arp en su ensayo *Estoy cada vez más lejos de la estética*: «Dadá está a favor del absurdo, que no significa falta de sentido. Dadá es absurdo como la naturaleza. Dadá está a favor de la naturaleza y contra el arte. Dadá es directo como la naturaleza.»

delirantes sesiones dentro del más puro estilo dadá, no hubo de transcurrir demasiado tiempo.

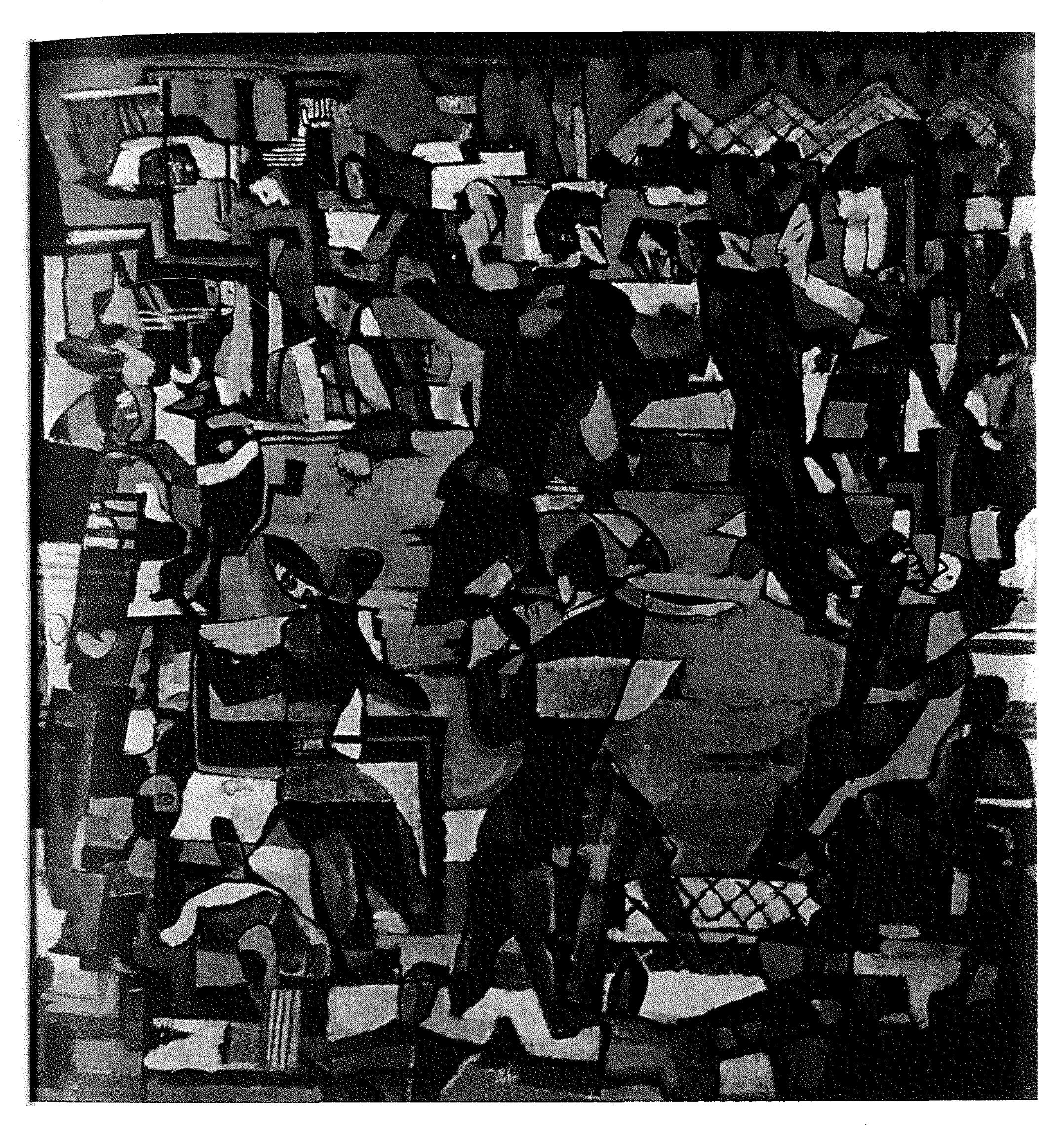
Por iniciativa de Tristan Tzara, Janco, Ball y el poeta alemán Richard Hülsenbeck interpretaron por primera vez en Zurich, leyéndolos simultáneamente, los versos de Henri Barzun y Ferdinand Divoire. También recitaron del mismo modo poemas compuestos por ellos, con el consiguiente asombro por parte del público reunido. El contraste existente entre las figuras de Ball, que era reflexivo, reservado y profundo, y la del poeta rumano Tzara, ardiente, vivaz y extraordinariamente agresivo, constituía de por sí un auténtico espectáculo. Si a ello se añade que Tzara disfrutaba cantando e interrumpiendo sus declamaciones —indistintamente en alemán o francés— con un amplio repertorio de ruidos (gritos, sollozos y silbidos), se comprenderá fácilmente la creciente excitación del público. En ocasiones, los ruidos eran producidos también por percusión, utilizando tambores, campanas, campanillas o golpeando sobre las mesas. Aunque los iniciadores del ruidismo hubieran sido los futuristas italianos, las sesiones dadaístas eran mucho más espectaculares, pues en gran parte de ellas los artistas no se limitaban a producir ruidos o a leer poemas simultáneamente, sino que **llevaban a cabo acciones, ostentando trajes y máscaras diseñados por algunos de ellos**. Existen algunas fotografías que constituyen un precioso documento, sin el cual difícilmente podría llegar alguien a imaginar cómo eran tales vestimentas a pesar de las múltiples referencias escritas que de ellas han quedado.

Uno de esos trajes especiales fue el diseñado por Ball y Janco para la lectura que el propio Ball debía efectuar de su poema *Karawane*. Ese traje, denominado «cubista» por sus creadores, estaba constituido por diversas estructuras cilíndricas que cubrían las diferentes partes del cuerpo de Ball. El material con que estaba realizado era cartón en color azul brillante que contrastaba con la capa, también del mismo material, en color escarlata el interior y dorado en el exterior. La cabeza del poeta se hallaba cubierta por un tocado de configuración troncocónica muy alta que ostentaba unas rayas verticales en blanco y azul. Ataviado de este modo, Ball, en tono muy solemne, declamaba su poema sonoro:

gadji beri bimba
glandridi lauli lonni cadori
gadjama bim beri glassala

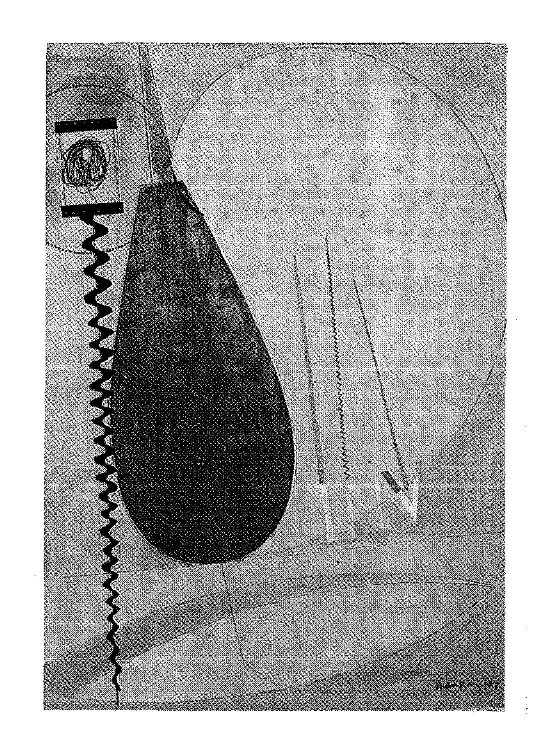
. . . .

Nada de lo que decía tenía sentido y sus palabras carentes de significado tan sólo se agrupaban por su similitud fonética. Había en estos poemas, al igual que en los



MARCEL JANCO: ***Baile en Zurich*****. 1917. Chicago. Colección particular.** Relacionado con Tzara y Arp, Janco intervino en la gestación del Dadaísmo. Formó parte en las reuniones del Cabaret Voltaire junto al filósofo Ball y el poeta R. Hülsenbeck. Su arte, **mezcla de Cubismo, Futurismo y Expresionismo**, no rompe radicalmente con la tradición, lo que le aparta del movimiento dadá, con quien **está unido más ideológicamente que plásticamente**.

MAN RAY: *Involute*. 1917. Colección particular.
La simbiosis entre palabra e imagen tuvo en Man Ray, tanto en sus fotomontajes como en sus pinturas, una gran fuerza significante. Aquí, las tres letras iniciales de la palabra —*INV*— hacen referencia a su significado —intrincado, enrollado en espiral, vuelto o encorvado hacia dentro— en clara conexión con todos y cada uno de los elementos representados. Las investigaciones plásticas de este estadounidense fueron el germen vanguardista que encontró Duchamp a su llegada a Nueva York.

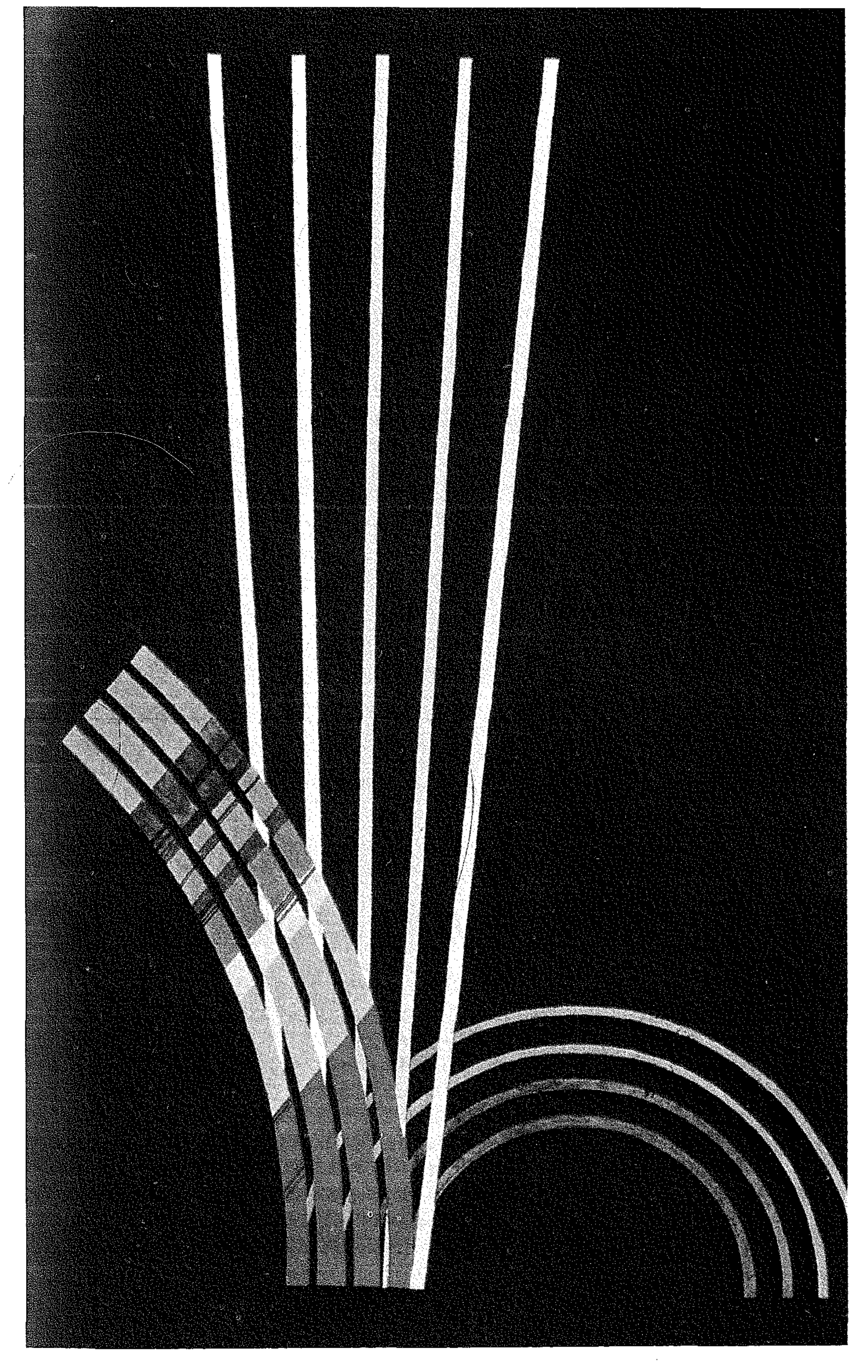


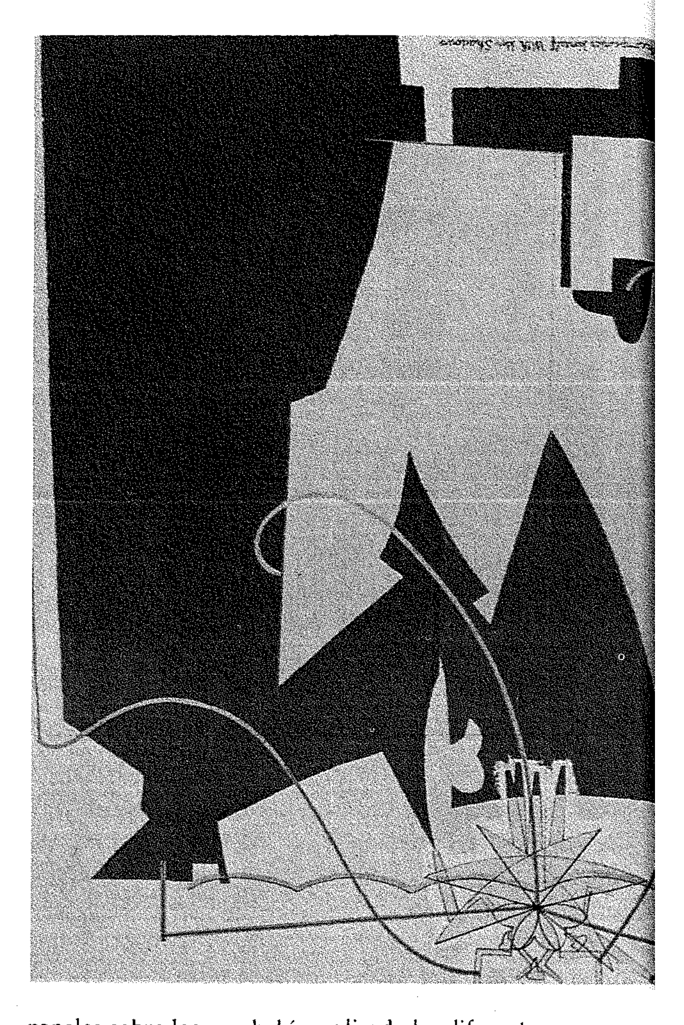
FRANCIS PICABIA: *La música es como la pintura*. 1915. Colección particular.
Un año antes de la creación del Dadaísmo, Picabia querrá indicarnos de manera pragmática en su obra las relaciones entre música y pintura. Y lo hará de manera plástica. Sin embargo, como escribió Apollinaire refiriéndose a su obra, «del arte de Picabia se puede decir que quiere ser respecto a la pintura antigua aquello que la música es a la literatura, pero no se puede decir que sea música. En efecto, la música actúa por sugestión; aquí en cambio se presentan colores que ya no tendrían que impresionarnos como símbolos, sino como formas concretas».

posteriores textos de Tzara, una crítica implícita. Los dadaístas proclamaron en más de una ocasión que había que restituir el sentido primigenio a las palabras y frases que, en manos de ciertos periodistas, habían perdido su valor originario. **En todas estas composiciones dadaístas el azar desempeñaba un papel decisivo.**

Asimismo, al enfrentarse a la obra del poeta, pintor y escultor Hans Arp, se distingue de qué modo incidió siempre el factor del azar en ella.

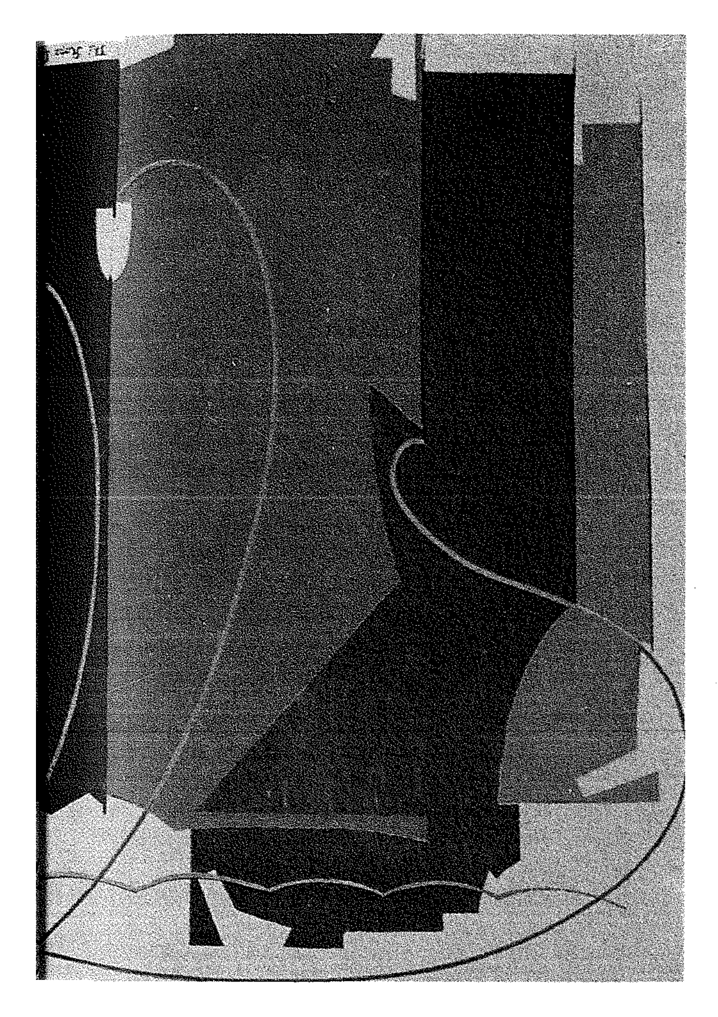
Hans Arp, de cuyas etapas anteriores a su estancia en Zurich se desconoce prácticamente todo, salvo que en 1912 había estado en contacto con los artistas del grupo *Der Blaue Reiter* en Munich y que también se había relacionado con Herwarth Walden en Berlín, llevó a cabo una actividad plástica de gran intensidad a partir de su colaboración en el Cabaret. Relieves de configuraciones biomórficas, realizados en fragmentos de madera de colores diferentes, junto a interesantes *collages* de papeles coloreados constituyen la mayor parte de sus aportaciones de esa época. La distribución de tales fragmentos sobre el soporte se debía siempre al azar. El propio artista contaba que un día había trabajado durante largo tiempo intentando efectuar un dibujo, sin conseguir los resultados ansiados. Cansado de probar, acabó por romper los





papeles sobre los que había realizado las diferentes pruebas y los tiró al suelo. Se quedó asombrado cuando comprobó que aquellos trozos esparcidos al azar habían formado una estructura muy similar a lo que buscaba desde hacía tanto rato. Desde aquel momento decidió firmemente integrar el azar en todas sus composiciones. En general, todos los dadaístas creyeron en las posibilidades infinitas que ofrecía el azar y admitieron sin la menor duda que ese factor debía ser uno de los nuevos estimulantes de la creación artística.

Arp se comprometió con Sophie Täuber en 1917, tras dos años de relaciones, y en 1922 se casaron. En muchas de las actividades llevadas a cabo por los dadaístas intervino Sophie Täuber, que también pintaba y realizaba diseños para tejidos.



MAN RAY: ***Se acompaña con sus sombras.*** **1916. Colección particular.**
En los albores del Dadaísmo Man Ray —pintor, escultor y cineasta estadounidense, que en 1917 fundó con Picabia y Duchamp el grupo dadaísta en Nueva York, y unos años después publicó el único número de la revista *New York Dada*— aúna en su obra concepto y forma en una sugestiva simbiosis entre formas plásticas y frases de doble sentido interpretativo, en la línea de lo que habitualmente realizarán los artistas de este movimiento.

Las pocas obras pictóricas en las que aparece representado el célebre Cabaret Voltaire las realizó **Marcel Janco**, recurriendo a un estilo bastante peculiar que asimilaba elementos propios del Futurismo con otros inherentes al Expresionismo germánico. Janco, procedente de Bucarest, había llegado a Zurich en 1915 con el objeto de estudiar en la Escuela Politécnica de dicha ciudad. Muy pronto conoció a Tzara y a Arp, y por mediación de ellos entró en contacto con Ball y Hennings. Su tarea artística en colaboración con Tzara le condujo a ilustrar, en 1916 con grabados en madera pintada, el texto escrito por el poeta titulado *La primera aventura celestial del señor Antipirina.*

Tras su estancia en Zurich, Janco se trasladó a París, donde permaneció hasta 1922, fecha en la que volvió

temporalmente a Rumania. En su país, fundó la revista *Contimporanul*, en la que se podían percibir numerosos puntos de contacto con las revistas dadaístas anteriores. En cierto modo, la labor de Janco en su país puede entenderse como la de un artista deseoso de dar a conocer el arte que en aquellos momentos existía en el resto de Europa, y también como la de un iniciador de lenguajes nuevos que cristalizaron en una interesante obra pictórica. **El término Dadá surgió al poco tiempo de haberse inaugurado el Cabaret. Fue Tristan Tzara quien, al abrir al azar un diccionario, se topó con esa palabra que, desde luego, no posee significado alguno.** A pesar de que el poeta rumano era muy joven —contaba diecinueve años en 1916— ya había escrito en su país algunos textos de clara inspiración simbolista, trayectoria que abandonaría por completo al instalarse en Zurich.

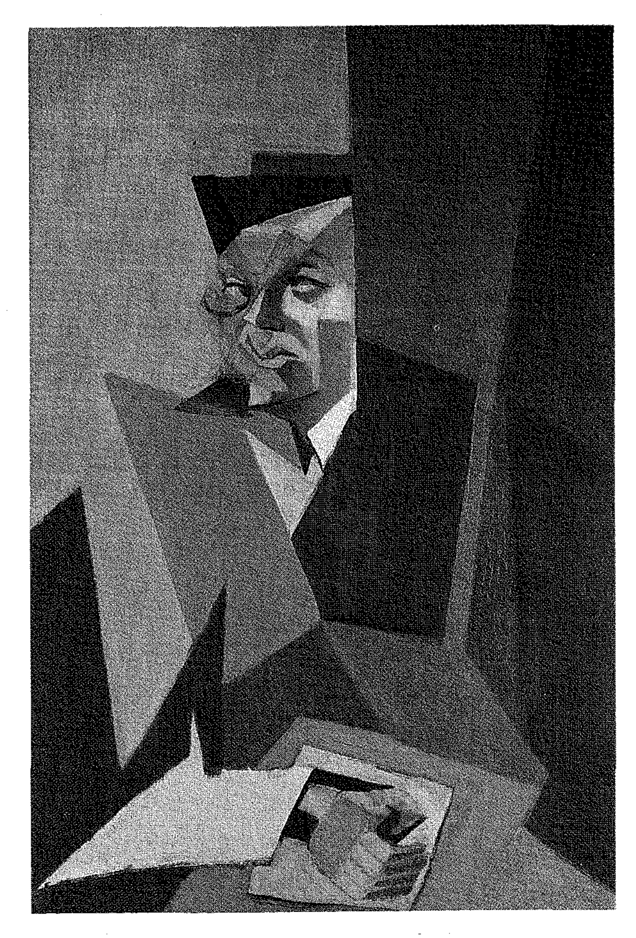
Con respecto al Dadaísmo, **Tzara mantuvo siempre que no respondía a teoría preestablecida alguna y que nunca pretendió ser más que una protesta.** Tuvo asimismo buen cuidado de ratificar las diferencias existentes entre el Dadaísmo y las corrientes anteriores, cubista y futurista, al afirmar que ambas se basaban en un principio de perfeccionamiento técnico y la tendencia Dadá se hallaba al margen de toda preocupación de esa índole. Dadá carecía de programas previos, y puede afirmarse que **su esencia era *antiprograma*.** Quizás ése fue precisamente el factor que coadyuvó a hacer que el Dadaísmo se propagara en todas direcciones, libre de presiones estéticas o sociales.

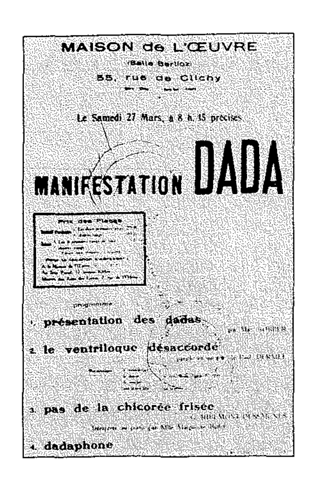
Los dadaístas estuvieron siempre estimulados por un impulso destructivo ante todas las manifestaciones artísticas existentes, a la par que propugnaban la negación de todos los valores establecidos.

LOS MANIFIESTOS DADÁ

L. TIMANYI: ***Retrato de Tristan Tzara*****. Colección particular.**
Los principios anárquicos del Dadaísmo aparecen reflejados en los manifiestos de este fundador del movimiento. En su obra *La primera aventura celeste del señor Antipirina*, su filosofía nihilista se hace patente. En el manifiesto de 1919 declara estar en contra de todos los sistemas. Finalmente, una vez disuelto Dadá, publicará, en 1924, *Los siete manifiestos Dadá.*

En el ámbito literario fue Tristan Tzara quien llevó hasta sus últimas consecuencias la intervención del azar. Los versos libres, obtenidos por la extraña fórmula, propuesta por el poeta en *Dadá manifiesto sobre el amor débil y el amor amargo,* inundaron las páginas de las publicaciones dadaístas. En esa «receta» para hacer un poema dadaísta Tzara recomendaba lo si-



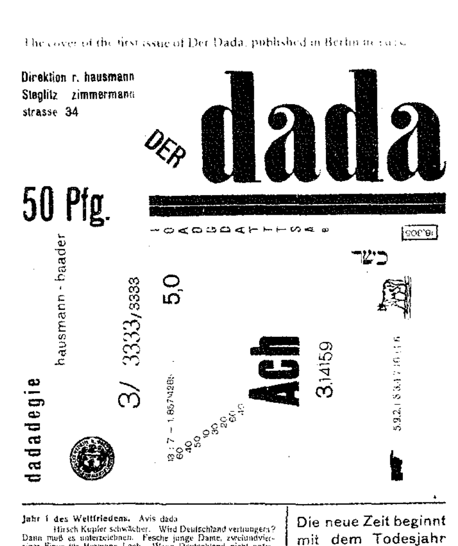


FRANCIS PICABIA:
***Programa para Manifestación Dadá en París.* 1920.**
Las manifestaciones Dadá buscaron la **reacción negativa del público a través del insulto y la desacralización del orden establecido**. El primero de estos actos tuvo lugar el 23 de enero de 1920 en el *Palais des Fêtes,* sentando las bases de las subsiguientes manifestaciones. Cuando al final Tristan Tzara leyó el último discurso de Léon Daudet en la Cámara de los Diputados, acompañado de Breton y Aragon tañendo con energía unas campanas que hacían inaudible el texto, la gente reaccionó con violencia. Un editor de vanguardia gritó: «¡Vuelve a Zurich! ¡A la hoguera!» Dadá había conseguido sus propósitos.

guiente: «Coja un periódico. Coja unas tijeras. Escoja en el periódico un artículo de la longitud que cuenta darle a su poema. Recorte el artículo. Recorte en seguida con cuidado cada una de las palabras que forman el artículo y métalas en una bolsa. Agítela suavemente. Ahora saque cada recorte uno tras otro. Copie concienzudamente en el orden en que hayan salido de la bolsa. El poema se parecerá a usted...»

Aunque gran parte de los manifiestos parecen estar elaborados de tal manera, existen fragmentos cargados de sentido, en los que el poeta rumano clarifica la postura dadaísta ante determinados movimientos artísticos o bien en torno a su propia entidad.

En el *Manifiesto Dadá de 1918* Tzara especifica: **«Dadá no significa nada.»** [...] «Así nació DADÁ de una necesidad de independencia, de desconfianza para la comunidad...» Proclama la libertad como elemento esencial de toda actividad dadaísta, a la par que afirma que «Dadá es la insignia de la abstracción...». Los manifiestos se publicaron empleando una tipografía revolucionaria, sin más precedentes que algunos textos futuristas. Distintos tipos de letra se mezclaron para dar lugar a textos impactantes desde un mero punto de vista visual. **Variando la intensidad de los caracteres, así como sus tamaños, los dadaístas lograron captar rápidamente la atención de los lectores**. Lo subversivo de sus plantea-

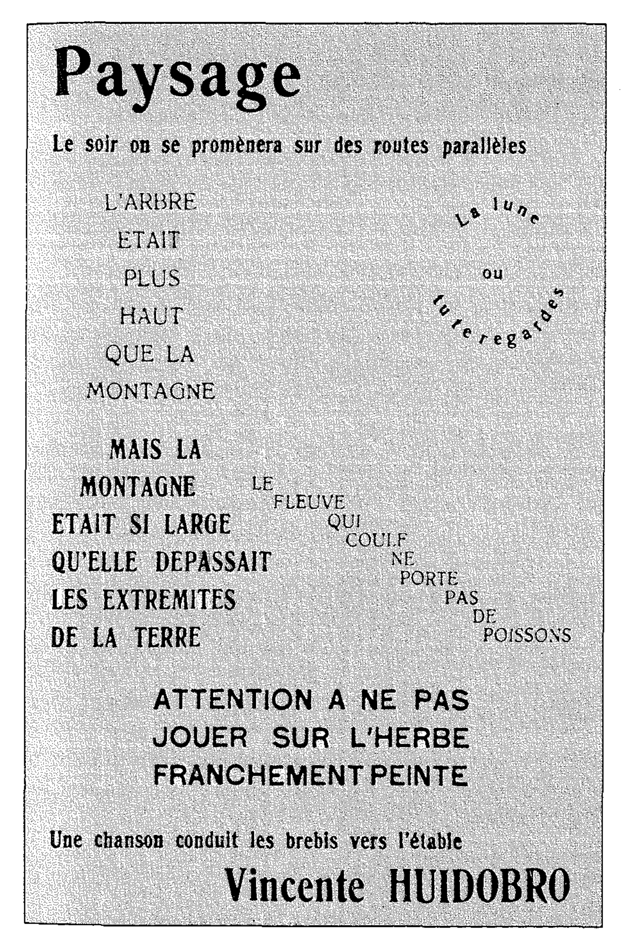


***Portada del primer número de la revista «Der Dada».* 1919. Berlín.**
La tradición literaria del Dadá alemán tuvo su inicio el año 1916 con la revista *Neue Jugend* dirigida por los hermanos Wieland y Helmut Herzfelde. A ésta siguieron

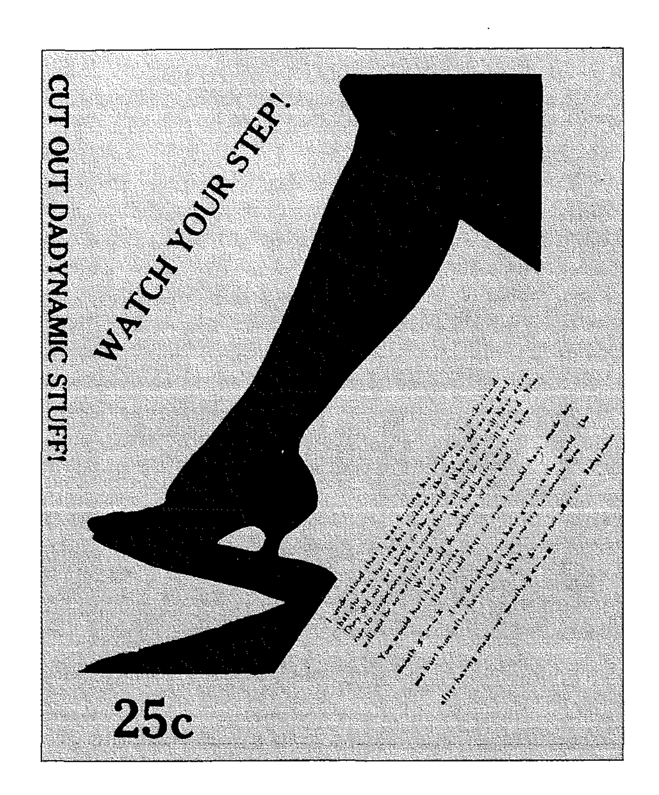
mientos llegaba así a afectar no sólo al contenido de sus escritos, sino también a su aspecto. De todo ello constituye un buen ejemplo el texto que lleva por título *Proclamación sin pretensión.*

En ocasiones Tzara muy explícitamente arremete contra el lector —«y ustedes son unos idiotas»—, con objeto de provocar un especial estado de ansiedad que culmina en textos como el *Manifiesto del señor Aa el antifilósofo.* En él no existe un único hilo conductor, sino que hay múltiples ideas esbozadas tan sólo con la finalidad de que el lector se forme sus propias impresiones al enfrentarse al mismo. Otras veces, como en el retrato que hace de sí mismo, no duda en calificarse de idiota, farsante, bromista, feo, sin expresión en el rostro y pequeño para llegar a la conclusión de que «soy como todos ustedes».

Die Freie Strasse del poeta Franz Jung y el pintor Raoul Hausmann y, finalmente, *Der Dada.* Todas ellas dejaron bien patente la **politización del Dadá berlinés.** La primera Feria Internacional Dadá de Berlín fue el punto culminante de una línea de actuación que culminará en la toma de posición radical de los dadaístas alemanes, que no derivaron a las posturas más personalizadas de los Dadá parisienses, que culminaron en el Surrealismo.



***Página de Dada-Almanach.* 1920. Berlín.**
La palabra, las frases inconexas y sin sentido fueron elementos utilizados por los dadaístas en su afán de provocar al lector. En sus publicaciones, junto a realizaciones plásticas, crearon un **lenguaje personal de gran efecto visual.** Aquí, una serie de frases construidas de forma y caligrafía diversas intentan desexplicar el paisaje objeto de definición.



***Página de New York Dada.* 1921.**
La simbiosis de frases e imágenes, característica de las revistas dadá, tuvo en el único número publicado de *New York Dada* un brillante colofón. El carácter altamente crítico, corrosivo y nihilista se patentiza en este ejemplo en el que priva una cierta anarquía plástica perfectamente organizada dentro del querido desorden dadá.

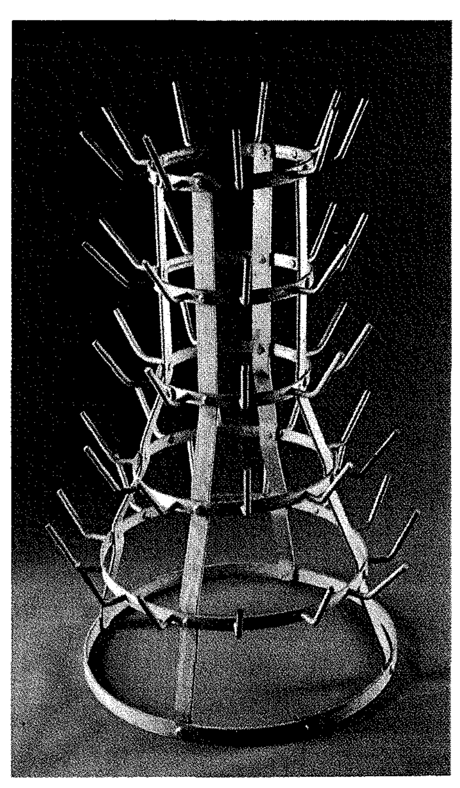
La agresividad del lenguaje dadá es el factor más significativo que impregna cuantos textos realizan los dadaístas. En las páginas de la revista *Dada* se advierte cuán profundo es el sentido de provocación inherente a los escritos, aunque, a veces, traten de temas sin problemas aparentes. El trasfondo de la literatura dadaísta siempre es revolucionario y se alza en contra de cualquier normativa. Incluso en los carteles efectuados para anunciar determinadas actividades del grupo Dadá se percibe un claro carácter provocativo. Los dibujos o grabados realizados para acompañar determinados textos poseen también ese grado de crispación necesario en toda obra dadaísta. Tan sólo hay que recordar el cartel diseñado por Janco para el *Mouvement Dada,* que anunciaba la lectura del manifiesto por parte de Tzara, concebido como un cúmulo de configuraciones abstractiformes que irradian de un centro, en colores primarios, con una gran zona central en negro sobre la que destacan las palabras en blanco.

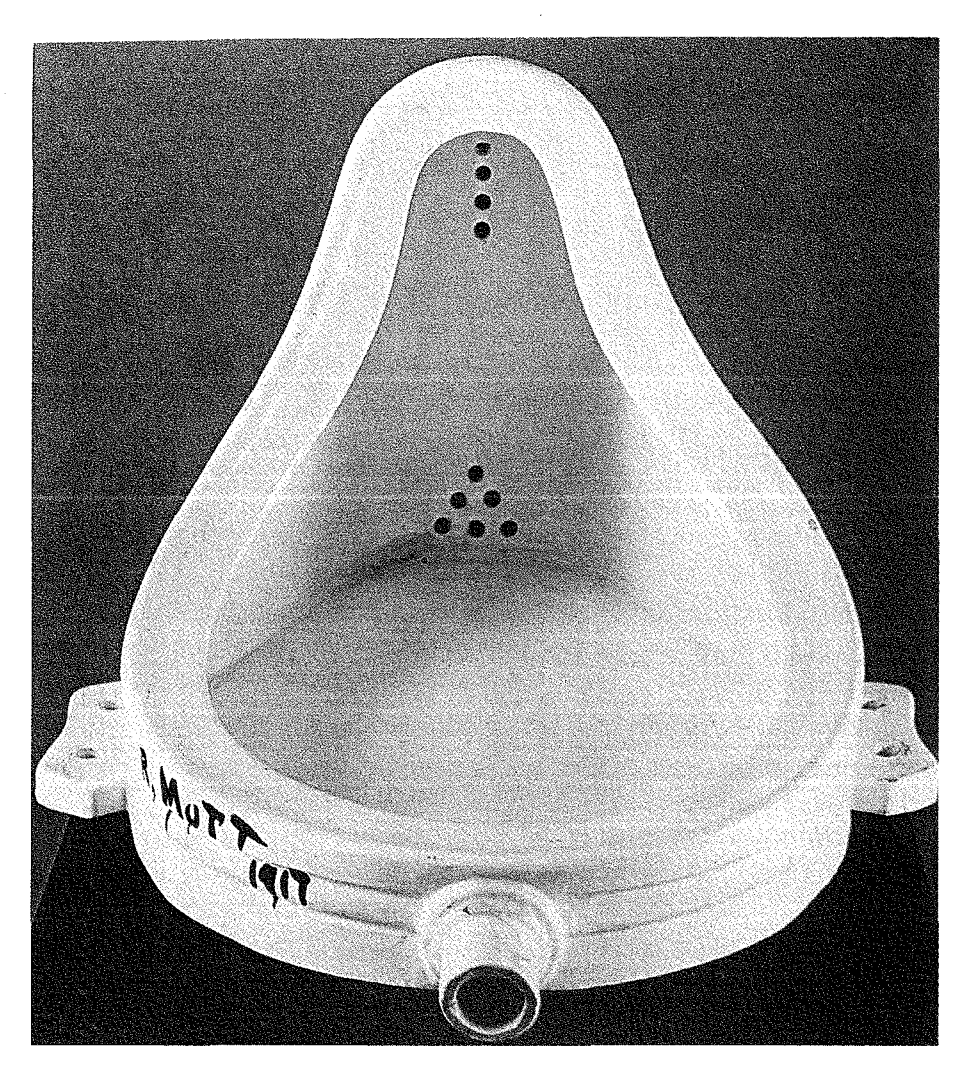
MARCEL DUCHAMP Y LOS READY-MADES

MARCEL DUCHAMP:
***Portabotellas*. 1914. Versión 1964. Milán. Galería Schwarz.**
Marcel Duchamp, al escoger un botellero del *Bazar de l'Hôtel de Ville,* definió a la perfección la intencionalidad conceptual de Dadá. Más que querer elevar un objeto ordinario producido en serie a la categoría de obra de arte, al darle este tratamiento **dinamitó el concepto de artisticidad.** Es decir, rebajó de nivel la sacralizada obra de arte y, por extensión, el concepto de artista.

Contaba Man Ray que Marcel Duchamp había llegado a Nueva York en 1915, llevando una ampolla de vidrio con aire de París como regalo para su amigo Arensberg. Esto sucedía dos años más tarde de la primera incursión del artista francés en el mundo del objeto descontextualizado.

Sin embargo, **el *ready-made* más controvertido de todos los propuestos a lo largo de su vida por Duchamp fue la famosa *Fountaine* de 1917**, presentada al comité de selección de obras de los «Independientes» de Nueva York. En esa ocasión, Duchamp prefirió no dar su nom-





MARCEL DUCHAMP:
***Fountain*. 1917. Versión de 1964. Milán. Galería Schwarz.**
Duchamp renunció a su nombre al firmar este urinario con el seudónimo de R. Mutt. Al convertir un objeto de uso común y seriado en una obra artística **desmitificó la misma esencia de la estética, poniendo en cuestión la misma finalidad del arte.** Sin embargo, él

bre y firmó el urinario con el nombre de R. Mutt. El jurado, escandalizado ante lo que consideraron unánimemente un acto de grosera provocación, decidió arrinconar la pieza y no exponerla.

Más tarde se intentó saber por qué Duchamp había firmado el urinario con otro nombre y se establecieron diversas hipótesis, sin que él llegase a confirmar ninguna de ellas. En cualquier caso, el urinario pasó a convertirse en objeto «estético» gracias a que Stieglitz lo fotografió. Con el paso del tiempo incluso fue rebautizado y se conoció con el nombre de *Madonna de los cuartos de baño.*

De 1917 también data el *Portasombreros,* objeto que se hallaba en la misma línea del *Portabotellas* del año

1914 o del *Perchero* de 1916. En esas ocasiones, **Duchamp se había limitado a entresacar los objetos de su contexto habitual y a situarlos en otros, sin proceder a tipo alguno de transformación ni asociación con otros elementos del entorno cotidiano.**

La actividad descontextualizadora implica en todos los casos una revisión del objeto elegido por parte del artista que, a su vez, lo sitúa ante los ojos de un espectador atónito que no sabe exactamente qué debe pensar frente a algo semejante.

Es precisamente la trivialidad del objeto lo que más llama la atención. El hecho de que no sea algo excelso, ni bello, ni con ambiciones de eternidad y que, por el contrario, sea un objeto próximo a cualquier persona, es el factor que más contribuye a desorientar. ¿Debe verse como objeto propiamente artístico o no?

Lo cierto es que la postura dadaísta frente a la manifestación artística fue radical y muy clara, al reivindicar la «antiartisticidad» de las obras por ellos realizadas. La premisa de lo negativo impregna cualquier obra dadá y las escalas de valores aplicables a manifestaciones artísticas no son válidas ante aquéllas.

Uno de los *ready-mades* más complejos efectuado por Marcel Duchamp es *¿Por qué no estornudar? Rrose Selavy*, que data de 1921 y fue ejecutado por encargo para la hermana de Katherine Dreier. En él, el artista reunió elementos diversos —cubos de mármol, tallados como si se tratase de terrones de azúcar, un termómetro y un cartílago de sepia— dentro de una jaula para pajaritos. Además, en esa ocasión Duchamp volvió a sorprender no sólo a través de la obra en sí, sino también por el título dado a la misma. Recuperando la tradición del *Desnudo*, el título que ostenta este *ready-made* resulta insólito y no posee el menor punto de contacto con lo que el espectador ve. Por otra parte, añadió al final del título el nombre de Rrose Selavy. Con este nombre el artista designaba la parte femenina de su yo. En épocas posteriores Duchamp explicaría que a él siempre le había gustado poner de manifiesto su posible personalidad femenina y que para ello hubo de inventar un nombre interesante. El de Rrose Selavy —con dos «r»— cumplía perfectamente la misión, porque podía entenderse como un mero juego de palabras, como trasposición al inglés del dicho francés «rose c'est la vie».

El cambio de identidad de Duchamp dio lugar a que Man Ray le fotografiara vestido de mujer en 1921, con lo que quedó inmortalizada la imagen femenina del artista.

Una de las obras en las que elementos masculinos son añadidos a una mujer es la célebre *L.H.O.Q.Q.*, en la

mismo vio el peligro de que el objeto se convirtiera en algo asimilable por el mismo sistema o por él mismo. Llegó a afirmar: «Resulta muy difícil elegir un objeto, porque después de un par de semanas uno empieza a gustar de él o a odiarlo. Hay que lograr una indiferencia tal que provoque la ausencia de emoción estética.» Sin embargo, las versiones de sus *ready-mades* en el comercio artístico demuestran que el sistema sabe hacer suyos incluso los objetos que lo atacan.

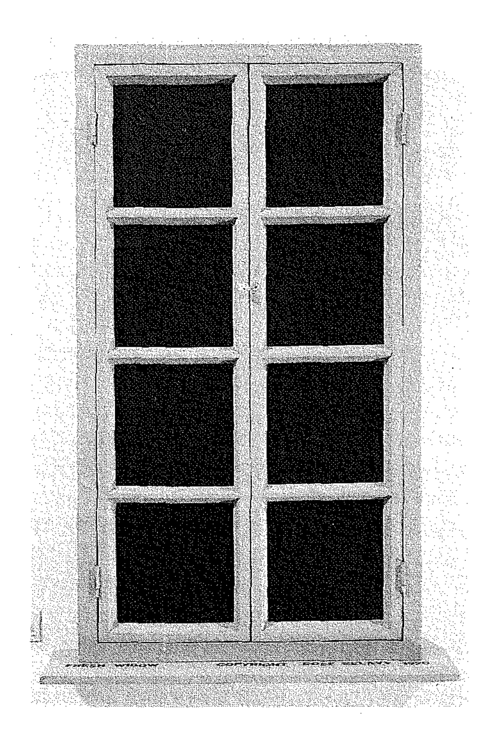


MARCEL DUCHAMP: *L.H.O.O.Q.* 1919.
La provocación llevó a Duchamp a manipular una reproducción de la Gioconda, a la que añadió un pequeño bigote y perilla como queriendo **afirmar su posible personalidad femenina.** A la vez el retruécano obsceno L.H.O.O.Q. que deletreado en francés desvela la frase *Elle a chaud au cul,* reafirmaba la aludida provocación y escandalizaba al espectador.

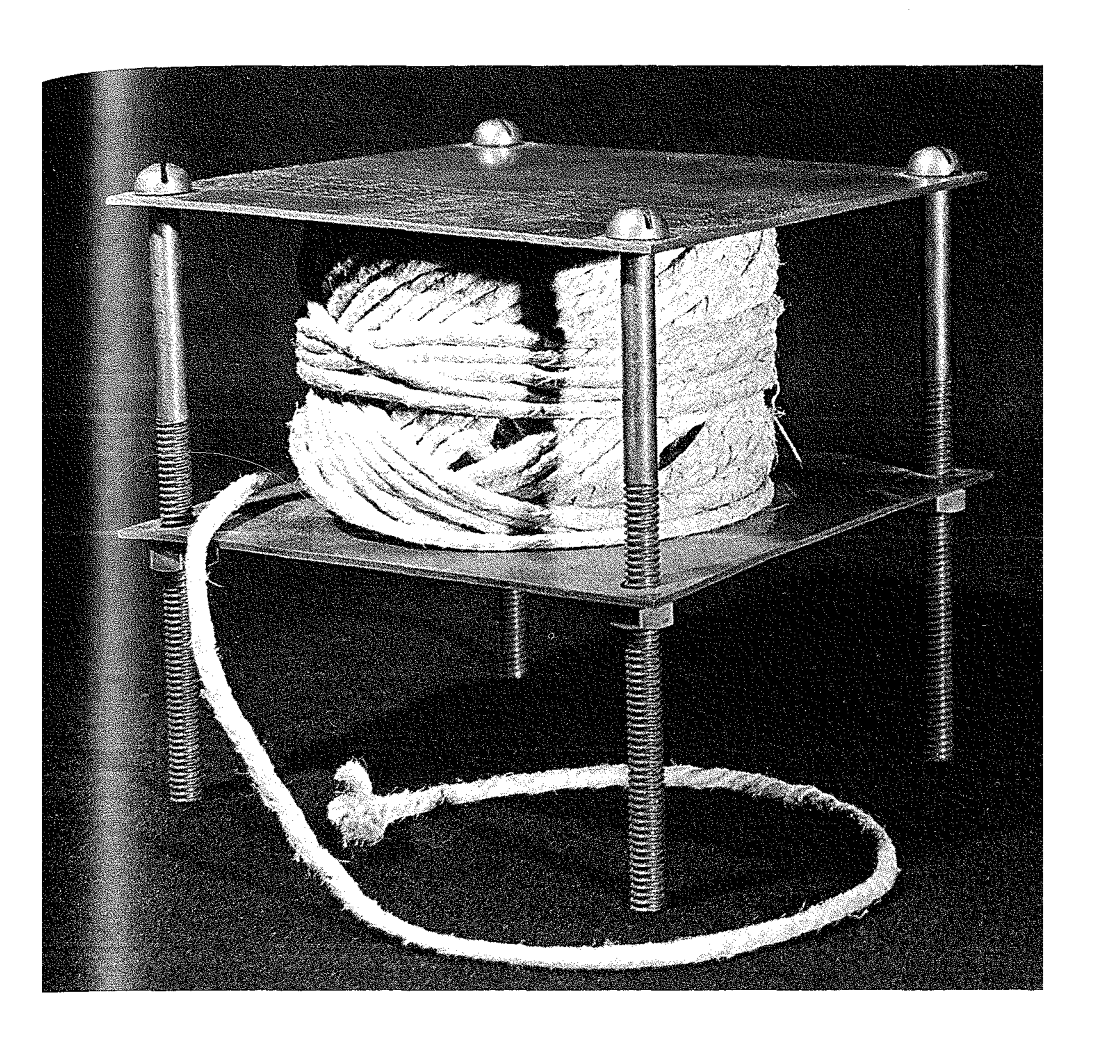
que una reproducción de *La Gioconda* aparece rectificada con lápiz. En el rostro de la dama pueden distinguirse un pequeño bigote y una perilla. Las letras del título se leen en la parte inferior del *ready-made* y la lectura rápida de las mismas, pronunciadas en francés, da una clara idea de lo que Duchamp perseguía. Provocación e ironía se entremezclan en este tipo de obras en las que el factor lúdico es quizás el elemento más interesante a destacar.

Juegos de palabras aparecen reiteradamente en la obra duchampiana, contribuyendo a subrayar el sentido lúdico que en su mayor parte posee. Desde el célebre *Apolinère enameled* (1916-1917) en que Duchamp rectificó el anuncio de la marca de pinturas Sapolin con el nombre mal escrito de Guillaume Apollinaire hasta *Fresh widow* (1920), *ready-made* en que aparece una ventana en miniatura, en cuyo título juega el artista con la ambigüedad de los conceptos y sentidos, resulta clara la idea de establecer un diálogo equívoco con el espectador.

En *Rumor secreto* (1916) fue Walter Arensberg, amigo de Duchamp, quien introdujo en el interior de un ovillo de cuerda un pequeño objeto, con la finalidad de que al moverlo se produjera un leve ruido. Nadie, salvo el propio Arensberg, ha sabido nunca de qué se trataba,



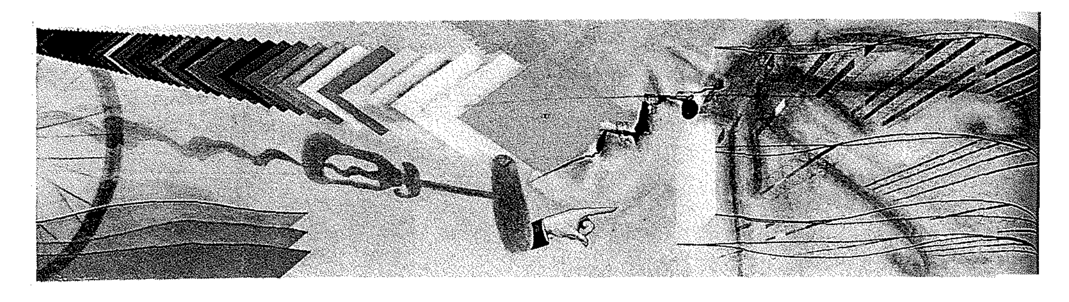
MARCEL DUCHAMP: *Fresh Widow.* 1920. Versión de 1961. Estocolmo. Museo de Arte Moderno.
La descontextualización de los objetos adquiere en este *ready-made* un sentido ambiguo al titularlo *Fresh Widow* —viuda fresca— por *Free Window* —ventana libre—. Sus dimensiones —77,5 × 45 cms—, su sentido de la propiedad —copyright— y su firma —Rrose Selavy— resumen brillantemente el conceptualismo de Duchamp y cierra de manera admirable su evolución en este tipo de obras.



MARCEL DUCHAMP. ***Un rumor secreto.*** **1916.**
Los *ready-made* plantean al espectador un interrogante, ya que el único factor determinante de que un objeto sea una obra de arte o no es el mismo acto de la percepción. Los *ready-made* son la más cáustica y cínica consecuencia del principio del azar dadaísta.

pues el ovillo fue aprisionado por Duchamp entre unas láminas de latón, de modo que resultara imposible abrirlo, sin desmontar el conjunto. Es obvio que en una obra semejante, no sólo interviene el juego como factor integrante de la misma, sino también lo enigmático. Y es que Marcel Duchamp mostró a lo largo de toda su vida una marcada inclinación por adoptar actitudes e incluso por realizar obras, en las que lo enigmático constituía la clave esencial. Tan sólo hay que pensar en la famosa *Boîte verte* con las notas y reflexiones en torno al *Gran vidrio* o bien en la noticia que el mismo divulgó hacia 1925 de que se retiraba del mundo del arte para dedicarse por completo al ajedrez.

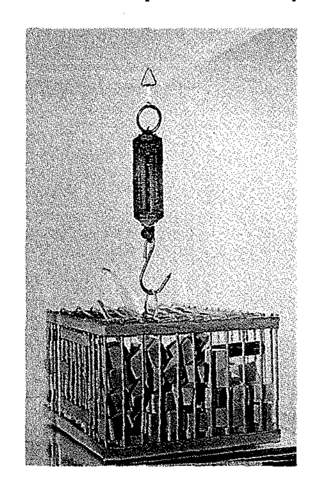
En las distintas etapas de su vida y obra Duchamp tendió siempre a mezclar indiscriminadamente la reali-



MARCEL DUCHAMP: *Tu m'*. Vista frontal. 1918. New Haven. Yale University Art Gallery.
Este título extraño, cuya elisión sugiere una grosería (Tú me enm...) define una obra programática. Duchamp plantea resolver el espacio pictórico de distintas maneras. Incluye tres objetos, dos de los cuales son *ready-mades* —la rueda y el perchero— configurados en la sombra que proyectan. El tercero —un sacacorchos— está representado como una anamorfosis del objeto real. En la vista lateral aparece un destornillador que emerge de una falsa rasgadura reparada con tres alfileres reales.

dad con la fantasía, hecho que fue asimilado por los surrealistas como una actitud propia de lo surreal. Sin embargo, Duchamp actuaba de ese modo ya antes de contactar con el grupo surrealista, dirigido por Breton y, por lo tanto, debe hablarse más de paralelismo entre los planteamientos que de posibles influencias recíprocas.

Uno de los *ready-mades* más interesantes del año 1918 es *Tu m'*. En esa ocasión, Duchamp optó por pintar una superficie de formato horizontal, muy larga y de poca altura, en óleo y lápiz. Después colocó por *collage* un limpiador de botellas, tres imperdibles y una tuerca. En la zona izquierda se advierte, como si se tratase de una sombra, la rueda de bicicleta pintada, mientras que en la parte derecha puede verse el portabotellas. Según testimonio del propio artista, se trataba de una especie de resumen de las cosas que había hecho anteriormente y, por supuesto, el título nada quería decir en absoluto y nada tenía que ver con la pintura.

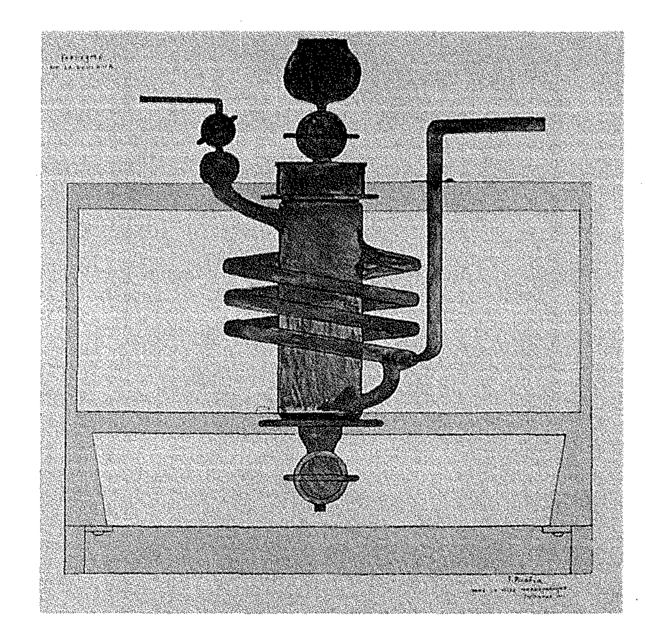


MARCEL DUCHAMP: *¿Por qué no estornudar, Rrose Selavy?* 1921. Filadelfia. Museo de Arte Moderno. La no adecuación entre el título de la obra y su misma materialización es norma en Duchamp. Rrose Selavy *(Eros c'est la vie)* fue el seudónimo con el que firmó, junto con Man Ray, en la revista *New York Dada*. El no significado de la obra se relaciona con su escrito *Oculismo de precisión* en el que podemos leer: «Rrose Selavy encuentra que un insecticida debe acostarse con su madre antes de matarlo; los chinches son de rigor / Rrose Selavy y yo esquivamos las esquinas de los esquimales con palabras exquisitas.»

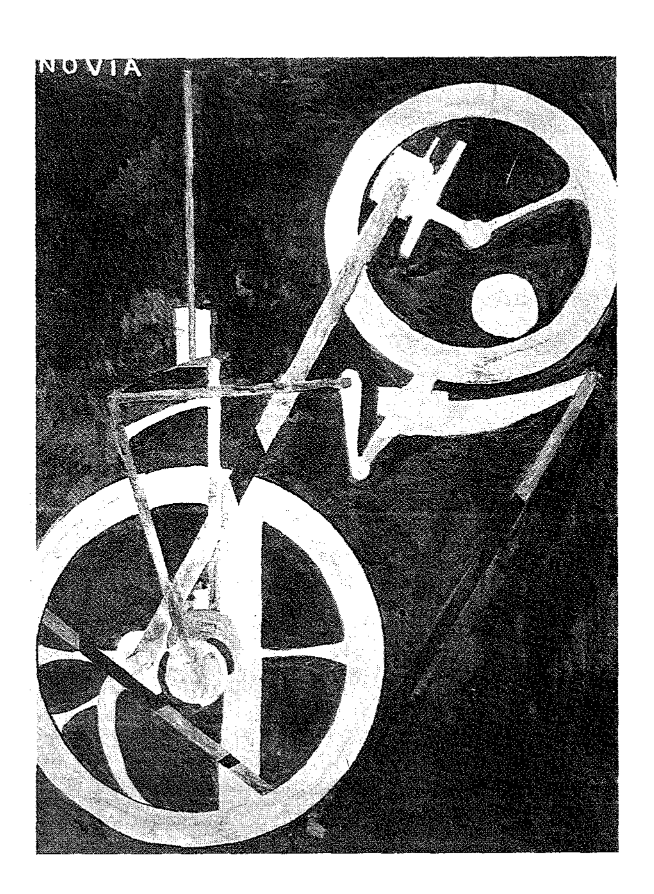
LOS ANTIMECANISMOS

FRANCIS PICABIA:
***Paroxismo del dolor.* 1915.**
Pintor de una mediocridad notable en cualquier «ismo» que intentase, Picabia se convierte a partir de 1915 en un auténtico revolucionario del arte con una **propuesta personal de gran impacto**. Sus máquinas se nos aparecen no como objetos industrializados, sino como poemas visuales. Así lo intuye Apollinaire, quien le aconseja «tratar francamente el tema (poesía), que es la esencia de las artes plásticas».

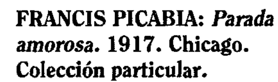
Muchas de las transformaciones que se operaron en el ámbito de la iconografía artística estuvieron directamente relacionadas con el advenimiento de la Primera Guerra Mundial y sus consecuencias. Así, desde la postura de los futuristas italianos, para quienes la belleza de las máquinas era evidente, hasta la de los dadaístas, para los que la máquina era sinónimo de destrucción, hubo muchos artistas que en sus pinturas o esculturas introdujeron elementos relacionados con el mundo de la máquina.



El mismo Apollinaire había escrito en las trincheras, durante 1914, textos que alababan el brillo metálico de los cañones, llegando a coincidir en cierto modo con los futuristas, que pensaban que la «guerra era la higiene del mundo». Por su parte, Fernand Léger, en su etapa denominada «mecánica» desarrollaría toda una temática de paisaje y figuras humanas, tratada geométricamen-



FRANCIS PICABIA: ***La novia*****. 1917. París. Colección Tzara.**
Este pintor y escritor francés, de origen español, se inició en el impresionismo y derivó hacia una abstracción dinámica y hacia el cubismo. A partir de 1915, se unió a Apollinaire y Duchamp, y con este último desarrolló actividades dadaístas. La inutilidad de los mecanismos es una de las características de la estética dadaísta, **expresando de manera irónica los avances del progreso: la nada.**



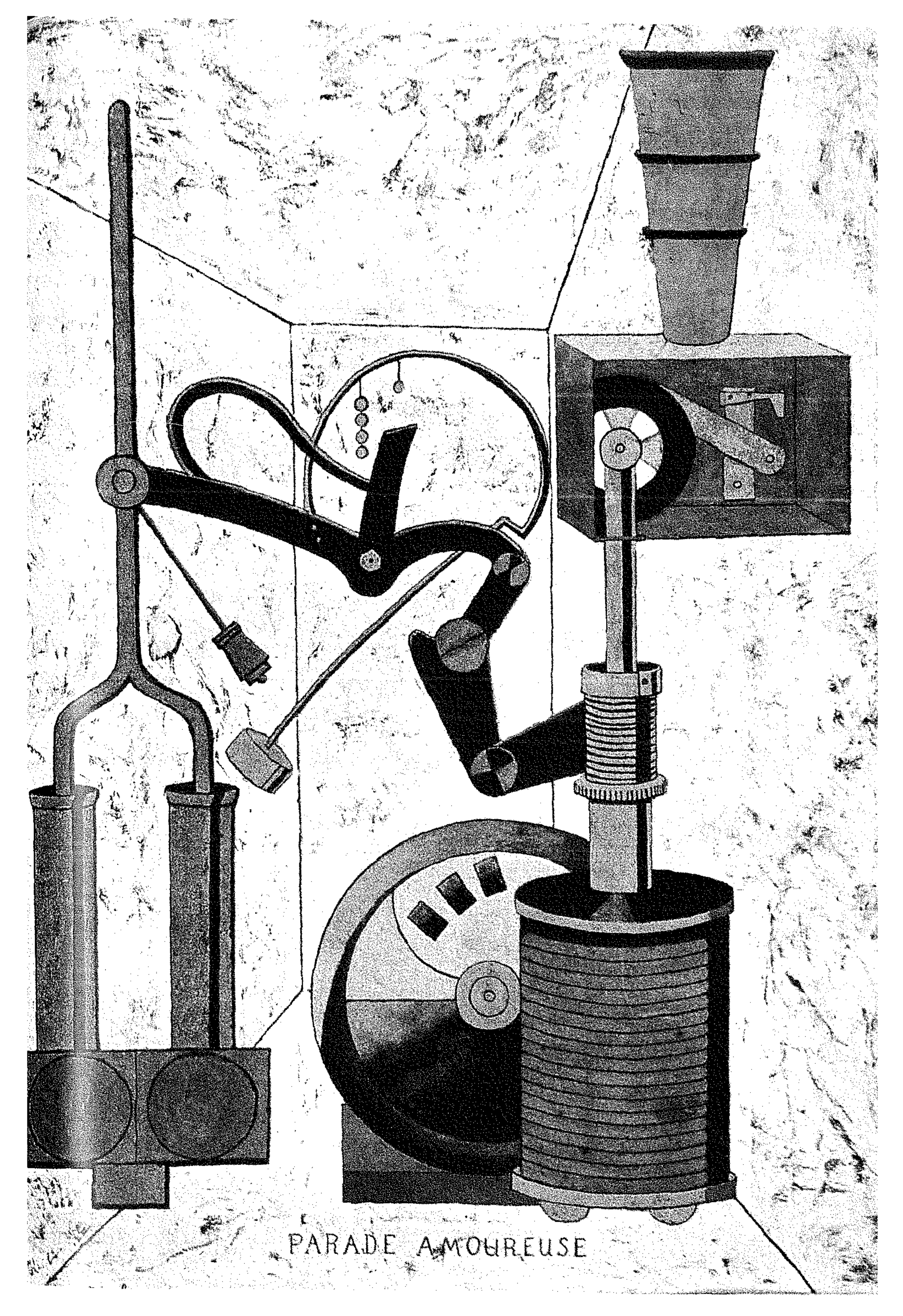
FRANCIS PICABIA: ***Parada amorosa*****. 1917. Chicago. Colección particular.**
Francis Picabia, al igual que Duchamp, desarrolló un tipo de obra en la que la máquina era protagonista. Sus primeros dibujos mecánicos los publicó en la revista *Camera Work* de Alfred Stieglitz, justo en el momento en que en Nueva York se realizaba la exposición *Armory Show* en la que su amigo Duchamp mostró su *Desnudo bajando unas escaleras*. La metáfora sexo-máquina será el centro de su obra, en la que **la máquina ya no tiene el valor simbólico y vitalista que le conferían los futuristas.**

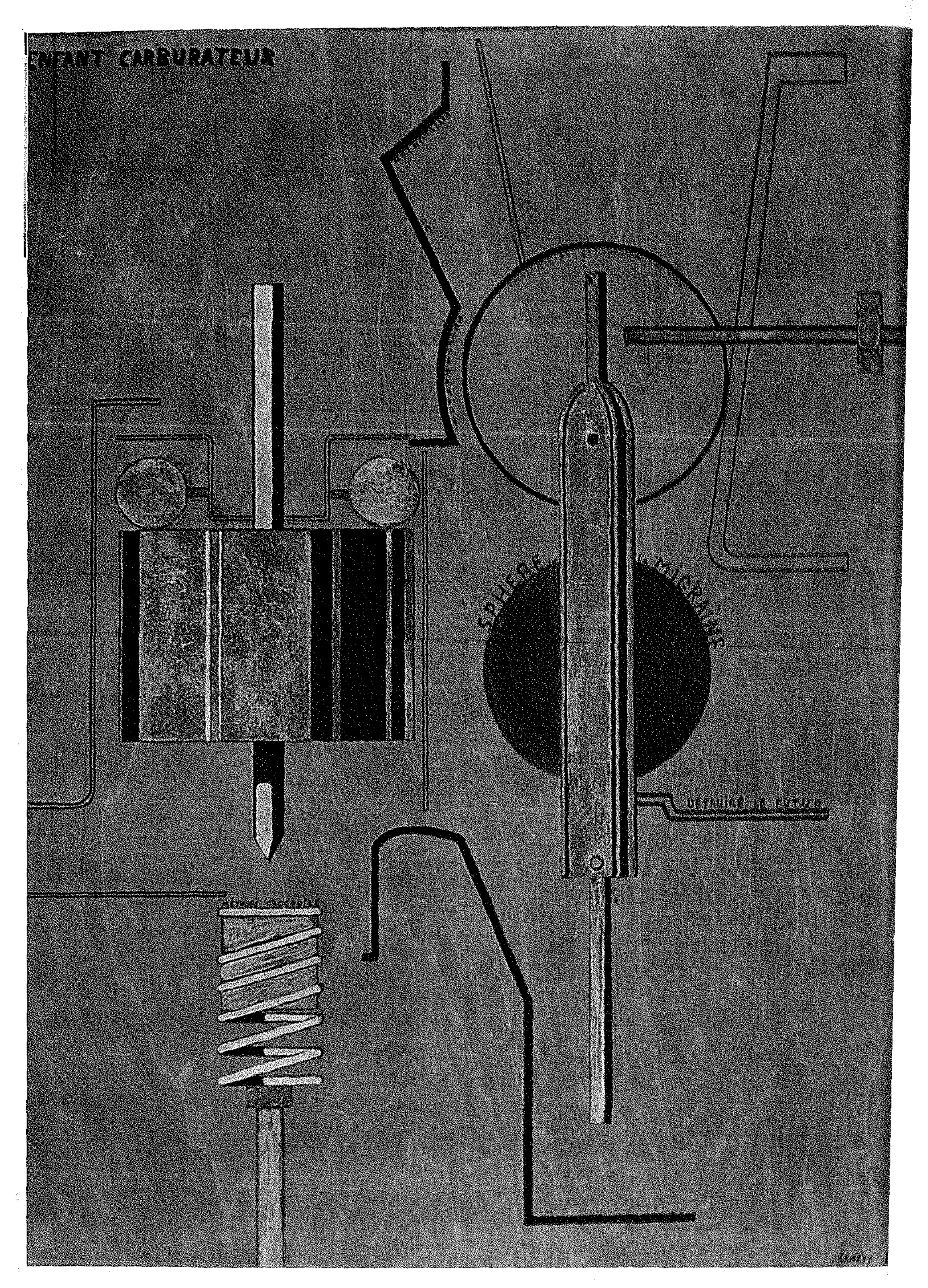
te, dentro de una peculiar modalidad cubista, en la que el color metalizado de las formas cilíndricas recordaba enormemente las máquinas de guerra.

Para los dadaístas, sin embargo, la guerra era un gran sinsentido, al que muy probablemente el progreso había colaborado. Por ese motivo, las máquinas y todo lo que ellas comportaban eran rechazadas. De ahí surgieron los famosos «antimecanismos» o máquinas inútiles, carentes de toda función. Los dos artistas que más reiteradamente abordaron esta temática fueron Francis Picabia y Marcel Duchamp.

Picabia había comenzado a realizar sus obras con extraños mecanismos durante 1915. Una de las pinturas al óleo más importantes de ese momento es *Très rare Tableau sur la terre*. Asombra la fidelidad extraordinaria con que el artista logró representar los materiales metálicos dorados y plateados.

En la misma revista *391*, fundada por Picabia en 1917, cuyos primeros cuatro números aparecieron en Barcelona, durante la estancia del artista en esta ciudad,


PARADE AMOUREUSE


ENFANT CARBURATEUR

presenta en sus páginas gran cantidad de dibujos con «antimecanismos». La portada del primer número, publicado en enero de 1917, presenta un dibujo de Picabia titulado *Novia,* en el que pueden advertirse elementos que se relacionan con la pintura de Duchamp que lleva ese mismo título, efectuada en 1912. En el óleo *Parade amoureuse* (1917) pueden verse dos máquinas en funcionamiento de características extrañas.

Por su parte, el poeta y fotógrafo **Man Ray**, que por esas fechas se hallaba también en Nueva York y formaba parte del grupo que frecuentaba Picabia, también realizó numerosas obras pictóricas o *collages* en los que determinadas estructuras, semejantes a máquinas, ocupaban la superficie y, en su extraña quietud, parecían hallarse a la espera de que alguien supiera manejarlas.

De todos los «antimecanismos» dadaístas el más significativo es, sin duda alguna, el realizado por **Duchamp** entre 1915 y 1923. *La novia puesta al desnudo por sus solteros, aún...*, según la traducción del francés dada por Octavio Paz. Si no fuera porque el propio Duchamp fue redactando unos escritos, en los que explica mediante pequeños croquis algunas de las zonas que componen la obra, ésta aún sería más enigmática de lo que es. Desvelar el sentido o los posibles significados de esta pintura ha sido el objetivo de no pocos historiadores del arte del siglo XX y, sin embargo, el misterio de *La novia* aún sigue ahí. Duchamp eligió para su obra un soporte en absoluto habitual como es el vidrio. En dos plafones de vidrio, enmarcados en madera y acero, pintó con óleo, barniz y plomo derretido una serie de estructuras muy similares a fragmentos de determinadas máquinas. Debido al gran formato de la obra se la conoce también con el título de *Gran vidrio,* aunque, por supuesto, el artista siempre prefirió el de *La mariée mise à nu par ses célibataires, même...* De todo ese título, señalaba Duchamp, que la palabra que más le gustaba era el adverbio «même», pues era la más carente de sentido y además no hacía referencia a nada de todo lo anterior. Más tarde, André Breton coincidiría plenamente en la valoración que hiciera Duchamp de tal palabra. El hecho de que el artista francés eligiera vidrio como soporte para su pintura se debió principalmente a que, con el paso del tiempo, el óleo amarillea o envejece, debido a la oxidación. En cambio, los colores, dispuestos sobre vidrio, se conservan puros.

Duchamp concibió *La novia* como un gran mecanismo de funcionamiento imprevisible, es decir, como un auténtico «antimecanismo», cuya manera insólita de funcionar la anula como máquina. El tema lo desarrolló

FRANCIS PICABIA: *Niño carburador.* 1918. Nueva York. Museo Guggenheim. La actitud de Picabia se explicitó en su *Manifiesto caníbal Dadá,* publicado en *Dadaphone,* marzo 1920. Sus palabras finales son paradigmáticas: «Silbad, gritad, rompedme la cara y después ¿qué? Os diré además que sois tontos. En tres meses venderemos yo y mis amigos nuestros cuadros por algunos francos.»

MARCEL DUCHAMP: ***La novia puesta al desnudo por sus solteros, aún... (El gran vidrio).*** **1915-1923. Filadelfia. Museo de Arte.** En esta obra Duchamp juega con la **transparencia del soporte** —el vidrio— consiguiendo fundir pintura con elementos que se perciben detrás de ella: visitantes, cuadros, paredes del museo (...) El mismo autor declaró en 1967: «La idea de transparencia resulta cómoda para no fijar las cosas. Si a usted le gustan los árboles, o los negros, usted los pone detrás. Esto añade una tercera dimensión artificial, pero muy seria...» Adelantándose a propuestas del arte conceptual, Duchamp, cuando en el año 1926, en el transcurso de un transporte, el cuadro se rompe, **asume el accidente como parte integrante del cuadro**: «Me gustan estas rajaduras (...) Tienen una forma, una arquitectura simétrica. Mejor, veo en ello una intención curiosa de la que yo no soy responsable, una intención en alguna manera, que respeto y admiro.»

en dos zonas bien diferenciadas, estableció el ámbito de la novia en la parte superior de la obra, mientras que en la parte inferior dispuso el ámbito de los solteros.

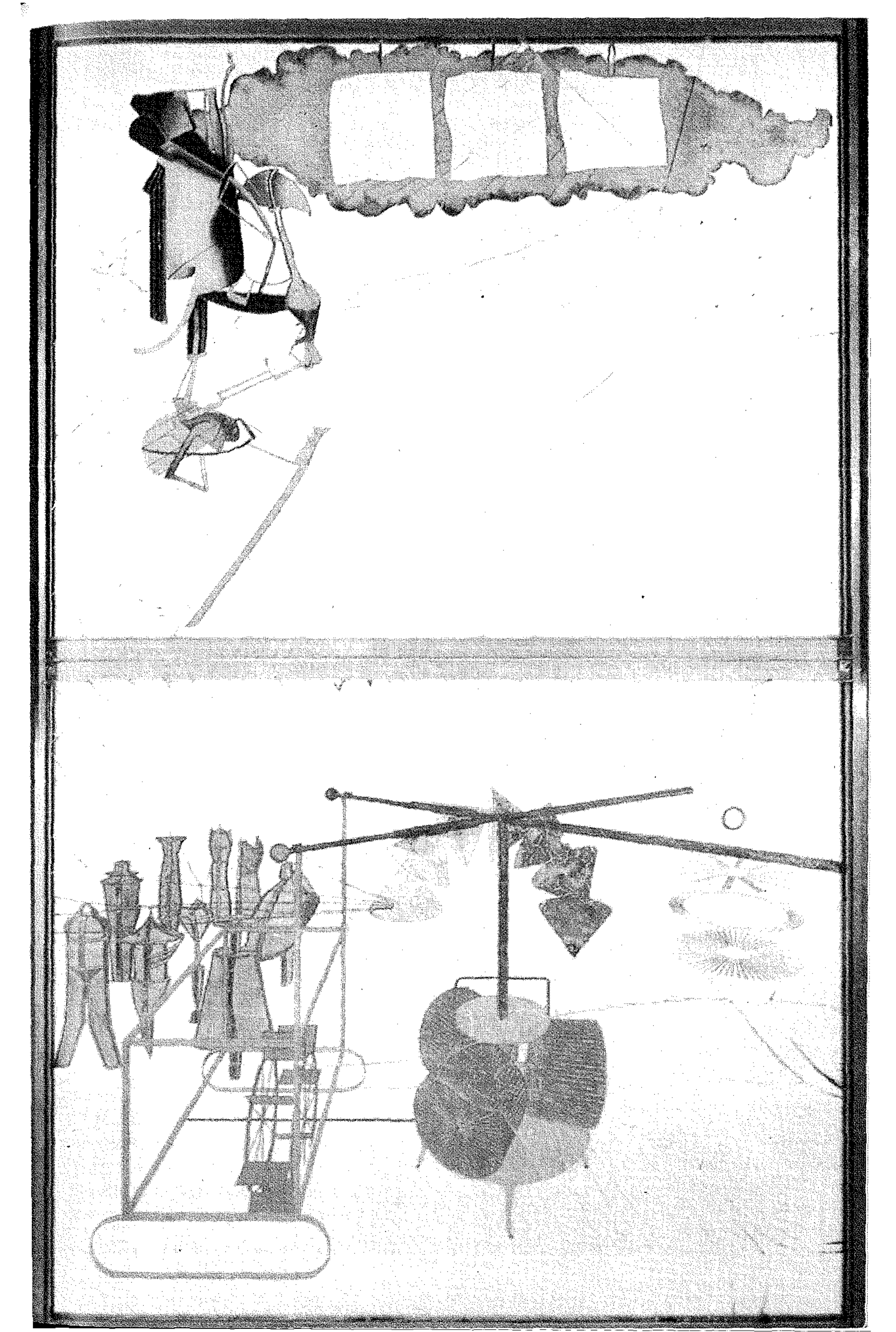
En las notas reunidas en la *Boîte verte* en torno a las diferentes partes que constituyen la mencionada pintura pueden leerse referencias concretas a cada uno de los ámbitos y a sus protagonistas. Así, Duchamp dio diversos nombres a la novia, como, por ejemplo, Motor Deseo, Avispa o Ahorcado hembra. Del mismo modo, llamó a los solteros: aparato soltero, nueve moldes macho y cementerio de libreas y uniformes (gendarme, coracero, policía, cura, mesero de café, jefe de estación, mensajero de gran almacén, lacayo y enterrador).

En la zona superior se distinguen las siguientes partes: la vía láctea, la inscripción de arriba o los tres pistones y nueve tiros. En la parte inferior se hallan: la corredera o trineo o vagoneta, el molino de agua, la cascada (invisible), el tamiz o las sombrillas, los tubos capilares, el molinillo de chocolate, compuesto por bayoneta, corbata, cilindros, chasis de Luis XV y tijeras y los testigos oculistas.

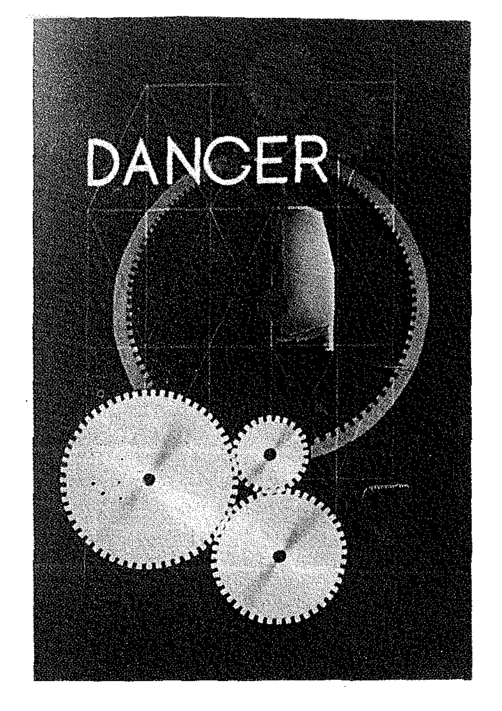
Del ámbito de la novia lo que se sabe es que de ésta emana la Vía Láctea, pues representa su florecimiento, en tanto que los pistones tienen la misión de enviar a los solteros las descargas o efluvios procedentes de la novia. En cuanto a los nueve tiros, fueron obtenidos mediante el disparo de nueve cerillas embebidas en pintura fresca, lanzadas con un cañón de juguete. En la zona intermedia aparece el vestido de la novia que no se ve porque es transparente.

En el dominio de los solteros destaca el hecho de que sólo se trata de nueve moldes macho, por lo cual todos ellos carecen de personalidad propia. Son sólo trajes inflados por medio del gas del alumbrado. La zona central de dicho dominio la ocupa el molinillo de chocolate que se halla en movimiento continuo y, junto a él, aparecen los testigos oculistas que observan todo lo que está ocurriendo.

Como puede apreciarse, a pesar de lo minuciosa que puede resultar la descripción de los distintos elementos pintados por Duchamp sobre el vidrio, las posibles interpretaciones que de todo ello puedan inferirse son tan diversas como espectadores se enfrenten al conjunto. Y es precisamente ahí donde reside la novedad del planteamiento duchampiano, en ese grado de máxima apertura que el artista quiso imprimir a su realización. Observando la ulterior evolución de Marcel Duchamp y atendiendo a esa otra gran obra que le ocupó veinte años de su vida, la que lleva por título *Etant donnés: 1) la chute*



MAN RAY: *Peligro*. Hacia 1918. Colección particular. *Aquí Man Ray crea un* **objeto inútil**, cuya funcionalidad y artisticidad es nula. La fotografía y, en particular, los fotomontajes tuvieron gran importancia dentro del movimiento dadá. Aquí, como en una premonición, el autor **critica la industrialización.**



d'eau, 2) le gaz d'éclairage (1946-1966), se llega a la conclusión de que para el artista el juego constituía el factor esencial de sus planteamientos. No sólo se trataba de «jugar» con el espectador, sino de elaborar un juego que se estableciera entre él mismo y la obra en sí. Juego irracional, sin normas previas y, por lo tanto, creador de situaciones inverosímiles que no conduce a finalidad alguna determinada.

En cualquier caso, al analizar un tanto detenidamente la obra de Duchamp se llega a la conclusión de que en él el espíritu dadá halló un estado de ánimo adecuado y perfecto, más que en cualquier otro artista de esa corriente.

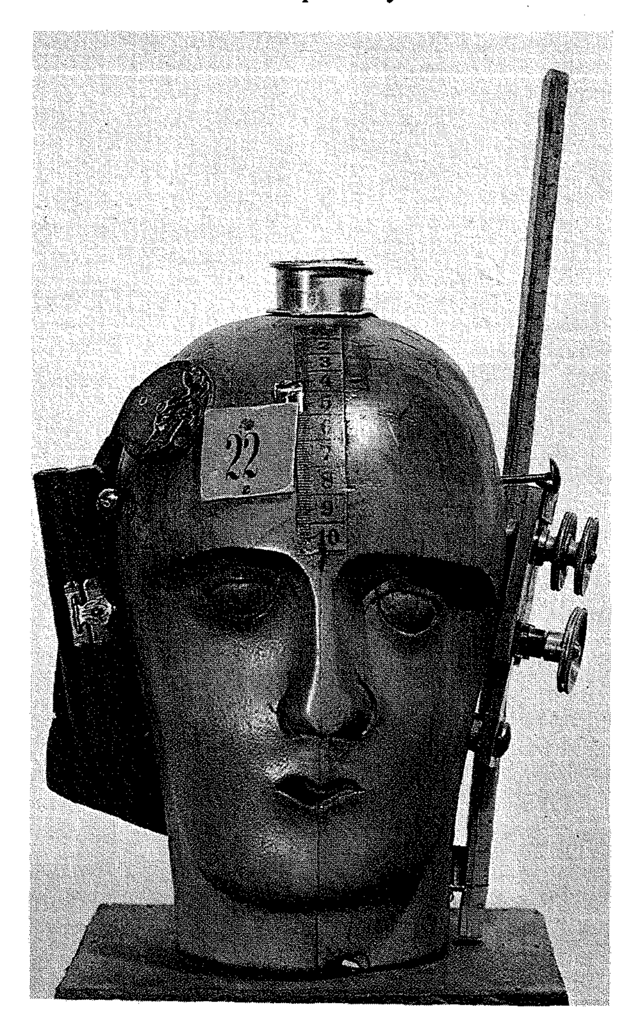
Muy rápidamente se percibió la influencia que ejercieron los «antimecanismos» creados por Duchamp y Picabia, pues fueron varios los artistas que optaron por seguir caminos similares. Así, la propia hermana de Marcel Duchamp, Suzanne, realizó pinturas con elementos mecanicistas en torno de 1916. Jean Crotti y Morton Schamberg fueron dos de los artistas que también dedicaron varias obras a dicha temática.

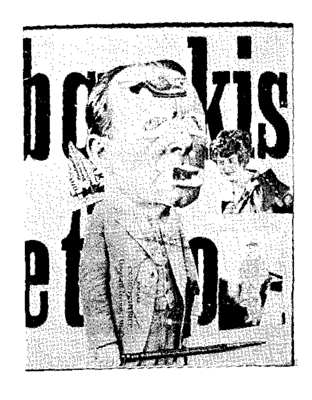
Ni que decir tiene que en el ámbito alemán, aunque el Dadaísmo penetrase algo más tarde, también hubo muchos artistas que eligieron para sus *collages* temas relacionados con las máquinas. **En ese contexto, la máquina fue, desde luego, valorada de manera muy negativa y, en general, se advierte siempre una postura crítica por parte de los autores.**

DADÁ EN ALEMANIA

RAOUL HAUSMANN: *Cabeza mecánica.* 1919-1920. Berlín. Colección Hannah Höch.
El espíritu revolucionario del dadaísmo alemán queda reflejado en la obra de Hausmann quien, en su *Panfleto contra la concepción de la vida de Weimar,* aparecido en la revista *Der Einzige,* el 20 de abril de 1919, escribía: «¡Yo anuncio el mundo dadaísta! Me río de la ciencia y la cultura, estas seguridades miserables de una sociedad condenada a muerte.» Al final añadía: «El *Club Dadá* representaba en la guerra el internacionalismo del mundo, es un movimiento internacional antiburgués.»

En 1917 Richard Hülsenbeck marchó de Zurich a Berlín y en enero de 1918 organizó la primera velada dadaísta. Sin embargo, no fue hasta el mes de abril cuando se celebró la gran velada en la Sala de la Secession berlinesa. **El caos político y la terrible situación**





RAOUL HAUSMANN: ***La crítica de Arte*. 1918. Londres. Tate Gallery.**
En su ataque a los «ismos», contra los cuales Hausmann llega a afirmar, en su *Cinema sintético de la pintura* del año 1918, que «el arte dadá les ofrecerá un enorme refrescante, un impulso hacia la percepción de todas las relaciones», **la crítica** —el crítico— **de arte no podía librarse del ataque entre irónico y corrosivo de los dadá.** Este fotomontaje nos lo presenta con un zapato en la cabeza, clara alusión a su incapacidad manifiesta para desligarse de los tópicos habituales, que por serlo se convierten en normas.

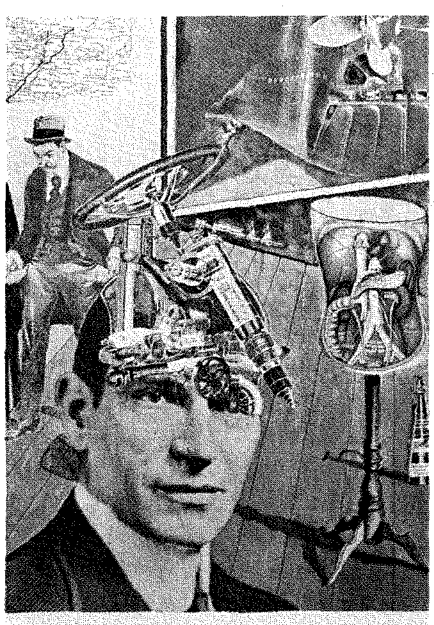
RAOUL HAUSMANN: ***Tatlin en su casa*. 1920. Berlín. Colección particular.**
En la *Primera Feria Internacional Dadá*, celebrada en Berlín el año 1920, los dadaístas rindieron homenaje al nuevo arte revolucionario ruso, atacándose el militarismo alemán. La exposición de un maniquí vestido con el uniforme alemán y cabeza de cerdo, titulado *¡El arte ha muerto! ¡Viva el arte de la máquina de Tatlin!*, tenía una doble

económica por la que atravesaba Alemania tras la contienda fueron, sin duda alguna, un apropiado caldo de cultivo para el potente surgimiento del Dadaísmo alemán que, desde sus inicios, tuvo un significado mucho más popular y violento que el que pudiera haber tenido en Zurich.

Aparte el mencionado Hülsenbeck, **Dadá reunió en Berlín artistas como Raoul Hausmann, Hannah Höch, Johannes Baader, Wieland Herzfelde, John Heartfield y George Grosz.** Con respecto a este último diría Kurt Schwitters en una carta escrita en 1924 que nunca había sido un dadaísta, sino que tan sólo había inventado una fórmula política.

Con ocasión de la gran velada de abril, Hülsenbeck publicó el *Primer Manifiesto de Berlín*, en el cual arremetía contra todo, e incluso llegaba a afirmar que estar en contra del propio manifiesto era ser dadaísta. Uno de los aspectos que más repercusión tuvieron en el ámbito artístico fue la declaración de Raoul Hausmann que abogó por la inclusión de los nuevos materiales en los ámbitos pictórico y escultórico. **Los *collages* y fotomontajes adquirieron en Alemania, gracias a los dadaístas, una importancia sin precedentes, considerando incluso las aportaciones cubistas.**

La apertura a todo tipo de materiales sin restricciones de índole alguna dio como resultado una serie de



obras sumamente interesantes. El *assemblage* realizado por **Hausmann** que lleva por título *Cabeza mecánica. El espíritu de nuestro tiempo* (1919) **aborda el tema del mecanicismo desde un punto de vista profundamente irónico.** El artista sitúa sobre la cabeza de madera de un maniquí toda una serie de aparatos y sistemas de medición, como si se tratase de controlar la capacidad pensante del individuo. En cierto modo el trasfondo coincide plenamente con los planteamientos efectuados por Duchamp o Picabia en sus «antimecanismos». De nuevo la máquina es puesta en entredicho y surge una multitud de interrogantes en torno a la validez de la misma.

Hausmann efectuó asimismo numerosos grabados en madera, siguiendo la tradición germánica que los artistas expresionistas habían recuperado a comienzos de siglo. Osadas composiciones en las que el artista mezclaba letras, palabras escritas con mayúsculas y minúsculas con figuras geométricas de carácter regular o irregular, servían para ilustrar sus poemas o las páginas de la revista *Dada*.

Según Hannah Höch, compañera de Hausmann, **éste fue quien inventó el fotomontaje y también dentro de este terreno efectuó muchas y significativas aportaciones.** Höch, por su parte, realizaba *collages* complejos, en los que integraba por pegado toda clase de elementos del entorno cotidiano y los combinaba con fragmentos de lectura. Por un lado, el **desprecio por el arte burgués** y, por otro, la **admiración por una nueva cultura proletaria.**

HANNAH HÖCH: *Corte con el cuchillo del pastel.* 1919. Berlín. Museos Nacionales. Esta artista supo resumir en sus fotomontajes toda la ideología de su esposo Raoul Hausmann. La máquina —aquí símbolo del proletariado— rompe con sus engranajes todo un mundo caduco, burgués y bienpensante, símbolo de la sociedad que Dadá —incluido gráficamente en tres ocasiones, junto a la palabra *anti,* entre otras— pensaba destruir. **La agresividad ya patente en el título se hace visible en el conjunto plástico.**

textos de poetas amigos suyos, o bien procedentes de determinados carteles anunciadores.

Johannes Baader, llamado «Oberdada» (Superdadá), se había proclamado a sí mismo, en febrero del año 1918, presidente de la Sociedad de Naciones Intertelúricas Superdadaístas. Su obra la constituyeron preferentemente *collages* y fotomontajes. En sus composiciones prevalecen los textos escritos recortados de periódicos o revistas o bien los fragmentos de escritos redactados por él a máquina.

El 24 de junio de 1920 se celebró la Primera Gran Feria Internacional Dadá en Berlín y sólo a través de ella puede comprenderse el alcance que llegó a poseer el Dadaísmo en Alemania. **El cartel que anunciaba la Feria servía también de catálogo y en él figuraban como organizadores el Mariscal Grosz, el Dadasoph Hausmann y el Monteurdada Heartfield.** En las salas de la exposición, las obras de los diferentes artistas aparecían dispuestas siguiendo la tradición de los expresionistas, amontonándolas para producir un efecto de acumulación que, como es lógico, comportaba una tensión grande por parte del espectador. Cualquier sitio vacío se llenaba con carteles o páginas de diversas publicaciones dadaístas, de modo que el conjunto poseía un aspecto un tanto vertiginoso.

Obras tan conocidas como *Recuerdo del tío August, el desdichado inventor* (1919), de Grosz, y *Dada siegt* (1920), de Hausmann, formaron parte de la exposición. En la obra de este último se percibe la influencia de Giorgio de Chirico, en el modo de plantear el espacio, así como en el empleo de la perspectiva para representar el suelo. Por otra parte, las figuras recortadas de fotografías adquieren, en su descontextualización, un carácter enigmático similar al de los maniquíes del pintor metafísico italiano.

En cuanto a la obra de Grosz, es evidente la gran ironía con que está planteado el retrato del personaje, convertido en una especie de robot viviente. En sus series de acuarelas y grabados realizados algo después, Grosz eligió siempre temáticas con una densa carga satírica. En ciertos casos sus ataques a los estamentos políticos fueron tan intensos que le confiscaron las obras en varias ocasiones. La enorme capacidad de provocación inherente al Dadá berlinés se puso de manifiesto en todas y cada una de sus actividades, tanto plásticas como literarias.

Poco después de finalizar la gran Feria, apareció el *Almanaque Dadá*, a través del cual se intentó dar a conocer en toda Alemania y en el resto de Europa el movimiento Dadá. La iniciativa partió de Hülsenbeck que pi-



***Catálogo de la Primera Feria Internacional Dadá.* 1920. Berlín.**
Este fotomontaje de John Heartfield, nombre adoptado por Helmut Herzfelde, contiene afirmaciones tan contundentes como «El movimiento Dadá lleva a la abolición del comercio del arte» y «El hombre dadaísta es el adversario radical de la explotación», lo que demuestra la doble línea ideológica de los dadaístas alemanes: **La ruptura con el sistema artístico burgués y la opción política revolucionaria.**

dió colaboraciones a diversos artistas de distintos lugares de Europa, incluido el propio Tzara que redactó una crónica con los principales acontecimientos dadaístas de Zurich.

Hülsenbeck arremetió en su introducción contra Schwitters por quien no sentía demasiada simpatía. El carácter burgués del artista de Hannover le separaba por completo del núcleo berlinés, totalmente politizado. Schwitters no había participado en la gran Feria por las desavenencias que con la mayor parte de berlineses existían. Ése fue uno de los motivos por los cuales Kurt Schwitters decidió fundar *Merz*, conjunto de actividades desarrolladas por el artista dentro del campo de la plástica y de la poesía. **La obra de Schwitters se caracterizó siempre por su sentido eminentemente constructivo que, en cierto modo, suponía el reverso de la moneda de toda trayectoria destructiva dadaísta.**

Kurt Schwitters oyó hablar muy pronto de Dadá y en 1918 conoció a Hans Arp, a quien le uniría desde entonces una gran amistad. Mantuvo una fructífera correspondencia con Tristan Tzara y contactó con Max Ernst, representante máximo del Dadaísmo en Colonia. Durante 1918 realizó su primera exposición individual de pintu-

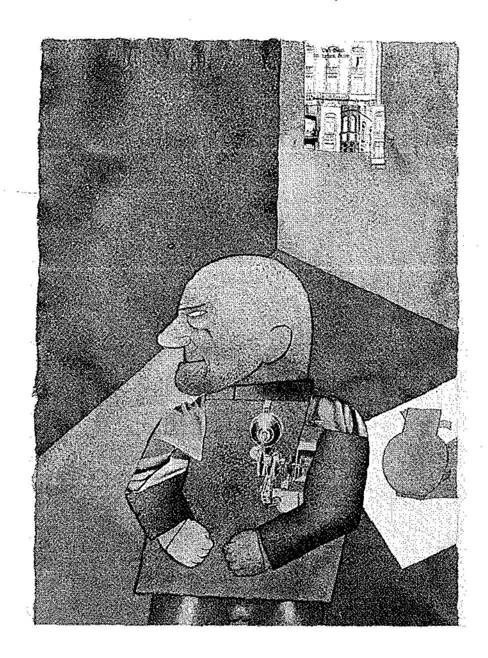


GEORGE GROSZ: *Recordad al tío Augusto, el desdichado inventor*. 1919. París. Museo Nacional de Arte Moderno.
El sentido irónico, corrosivo y crítico de Grosz se basó en una **toma de posición radical**. Junto a Hearfield escribió *El sinvergüenza del arte* en la revista *Der Gegner* (1919-1920), en un directo ataque al arte burgués: «(...) ¿Qué debe hacer el trabajador con el arte que, a pesar de todos estos acontecimientos terribles, le quiere conducir a un mundo ideal no contagiado por estas cosas, le intenta mantener alejado de la acción revolucionaria, le quiere hacer olvidar los crímenes de las clases acomodadas y le invita a que crea en la representación burguesa de un mundo de tranquilidad y orden? Que, por tanto, le entrega a las garras de sus devoradores, en vez de instigarle contra estos perros.»

ras en la galería Der Sturm de Berlín y, algo más tarde, colaboraría en la revista *Der Sturm* con su famoso poema titulado *An Anna Blume (A Ana flor)*. La obra poética de Schwitters es tan significativa como lo puedan ser sus *collages*.

La aportación esencial de Schwitters al Dadaísmo fue la creación del concepto *Merz*. Este vocablo, que provenía de la descontextualización de la sílaba «merz» de la palabra Kommerz (comercio), tenía para Schwitters un significado bastante amplio y abstracto, pues aludía a un *tipo de obra que surgía* del contexto de las ruinas de la guerra, pero que implicaba una esperanza en los aspectos positivos del ser humano. Todas sus composiciones realizadas entre 1919 y 1923 están efectuadas con la técnica del *collage* y llevan por título *Merz*. **De todos los *collages* analizados hasta el momento, los de Schwitters son los que más alto grado de inventiva poseen.** Jamás se semejan entre sí, ya que el artista recuperaba, de entre los materiales de desecho, los elementos más diversos e insólitos. Desde pequeños objetos como botones, tuercas, hojas, pétalos de flores hasta pomos metálicos, redes, fragmentos de maderas o telas, cartulinas, billetes de transportes públicos, monedas, vidrios y otras muchas cosas eran adheridas por Schwitters a la superficie de sus obras. El sentido de orden profundo de

las composiciones *Merz* es quizás uno de los aspectos que más llaman la atención. A pesar de que el artista alemán optara por integrar elementos detríticos en sus realizaciones, existe en todas ellas un deseo manifiesto de lograr un *efecto* estético. El interés por las pequeñas cosas se patentiza por medio de esa tendencia a subrayar la importancia del detalle con respecto al conjunto.



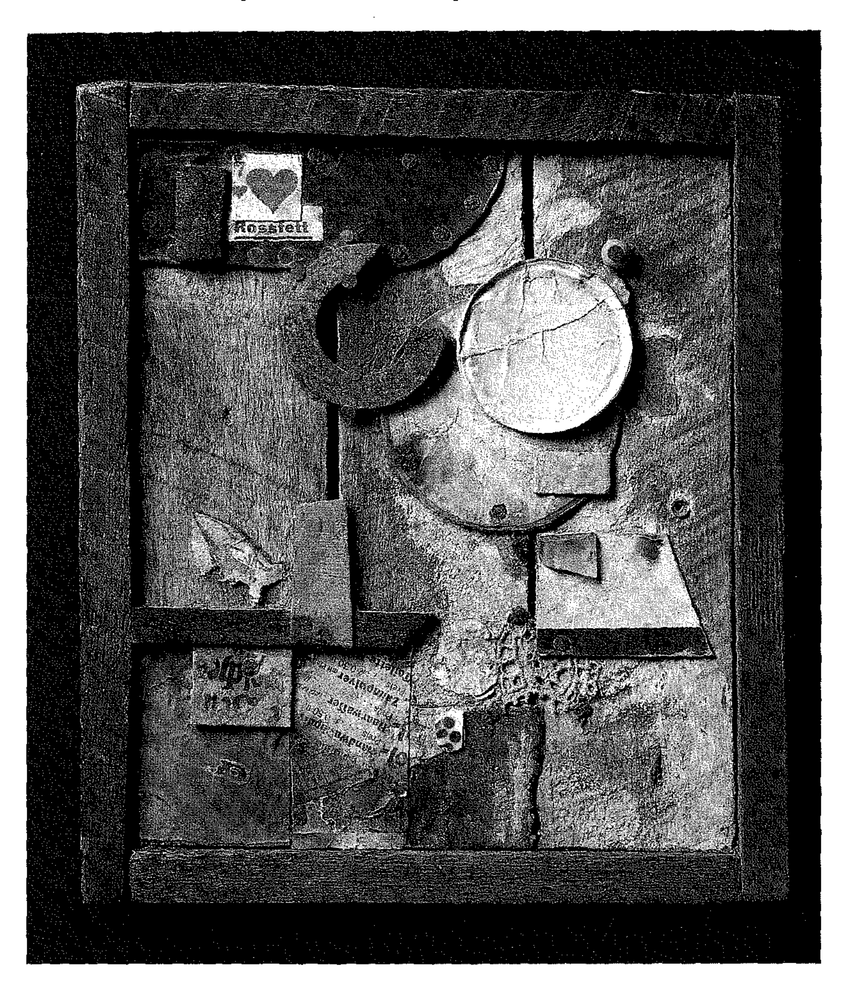
GEORGE GROSZ: *Heartfield el mecánico.* 1920. Nueva York. Museo de Arte Moderno. En esta representación de su amigo, Grosz intenta plasmar *su espíritu constructivo* por encima del concepto tradicional de artista. Es, en definitiva, el **antirretrato de un artista acorde con su ideología,** plasmada en el texto a que hemos hecho referencia: «La titulación de «artista» es una ofensa. La denominación «arte» es una anulación del equilibrio humano. La divinización del artista es equivalente a la *autodivinización.*»

En la mayor parte de sus pinturas-*collages* Schwitters optó por un lenguaje abstracto, pero en algunas ocasiones prefirió integrar algún elemento figurativo, como, por ejemplo, el *Merzbild* que lleva por título *El psiquiatra*, en el que dispone el perfil en blanco de un rostro superpuesto a un *collage*.

Hay que decir que Schwitters metamorfoseaba los materiales extrapictóricos por medio de manchas de pintura con el objeto de integrarlos plenamente en el contexto de la obra. A medida que avanza el tiempo, entrada ya la década de 1920, el artista alemán se decantó por un tipo de composiciones en ***assemblage* de maderas diferentes que poseen numerosos puntos de contacto, tanto con la estética neoplasticista como con la constructivista**. La austeridad cromática y formal nunca llega a ser tan rígida como en la obra de su amigo el holandés Theo van Doesburg, cofundador con Mondrian del grupo *De Stijl*. Ese período se caracteriza, en general, por las relaciones profundas que Schwitters trabó con otros ar-

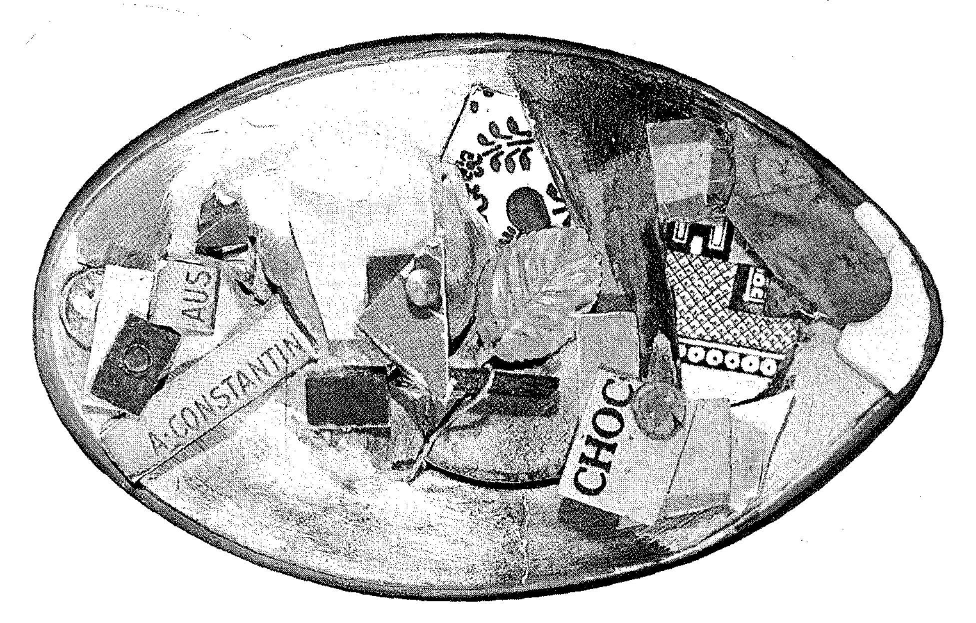
tistas europeos, así como con algunos alemanes de la Escuela de la Bauhaus.

De todas las creaciones *Merz* de Schwitters, la más trascendente, y sin posibilidad alguna de establecer comparaciones con cualquier otra realización anterior, es el



KURT SCHWITTERS: *Merzbild Rossfett.* 1918-1919. Ginebra. Museo de Arte e Historia.
En el año 1921 Schwitters definió el término *Merz,* en base a su concepto de arte: «Para mí era una necesidad artística ocuparme con diferentes tipos de arte. La razón para ello no era, por ejemplo, el instinto de ampliar el ámbito de mi actividad, ni la aspiración a ser especialista en un tipo de arte, sino la aspiración a ser artista. Mi objetivo es la obra de arte total *Merz,* que reúne a todos los tipos de arte en una unidad artística.»

Merzbau (construcción Merz). Aunque la primera de tales obras se comenzara en 1923, cuando el Dadaísmo como movimiento estaba dando ya sus últimos coletazos, el espíritu de la obra se inscribe de tal manera en la órbita de dicho movimiento que no queda otro remedio que citarla y tratar de explicarla. Como realización de carácter ambiental que era, el *Merzbau* ocupaba una parte de la vivienda del artista en Hannover. La característica más destacada de la obra era la de ir creciendo a medida que transcurría el tiempo, pues el artista, al nunca darla por concluida, iba añadiendo elementos y la ampliaba. Se trataba de una especie de monumento, constituido por materiales diversos que incluían desde simples cartulinas hasta obra de mampostería encalada de blanco. Las distintas zonas que componían el *Merzbau* estaban dedicadas a los amigos del artista, gracias a que en ellas disponía pequeños objetos, recogidos de los talleres de aquéllos. Así, existía una zona dedicada a Van Doesburg, otras a Mondrian, Kandinsky, Arp, Gabo, Malevitch, El Lissitzky. En 1936 había crecido tanto la obra que Schwitters tuvo que practicar un orificio en el techo de la habitación para seguir desarrollando en altura su construcción. Sin embargo, muy pronto habría de abandonar inconcluso su primer *Merzbau*, pues con la subida del nazismo al poder muchos artistas que trabajaban dentro de la línea designada por Hitler como *«entartete Kunst»* (arte degenerado) habrían de abandonar Alema-



KURT SCHWITTERS: *El espejo.* 1920. París. Colección Tzara.
Lo que diferencia a Schwitters de los dadaístas alemanes es su **esteticismo, la búsqueda de la obra de arte que aquéllos negaban.** Aunque llegue a afirmar que «el *Merz* no desea construir. El *Merz* desea transformar», en sus *collages* subyacen sus ideas artísticas que le llevan a escribir: «El cuadro es una obra de arte tranquila en sí misma. No se relaciona en nada con el exterior. Una obra artística consecuente no puede relacionarse nunca con algo exterior a sí misma sin perder su relación con el arte. A la inversa, todo el mundo puede relacionarse con la obra de arte desde el exterior: el espectador.»

KURT SCHWITTERS:
***Pájaro azul.* 1922.**
Otro punto de divergencia ideológica con sus contemporáneos dadaístas hace referencia a la **relación del arte con las fuerzas sociales.** «El arte —escribió en el *Manifiesto de arte proletario* (La Haya, 6/3/1923), redactado junto a Van Doesburg, Arp, Sprengmann y Tzara—, tal como nosotros lo deseamos, no es arte proletario, ni burgués, pues desarrolla fuerzas que tienen suficiente potencia para influir a toda la cultura en vez de dejarse influir por las relaciones sociales. El proletariado es un estado que debe ser superado, la burguesía es un estado que debe ser superado.»

nia. Schwitters tuvo que marchar de su país en 1937 y ya no tuvo ocasión de volver. Tras una corta estancia en Noruega, se instalaría en Gran Bretaña, donde permanecería hasta su muerte, acaecida en 1948.

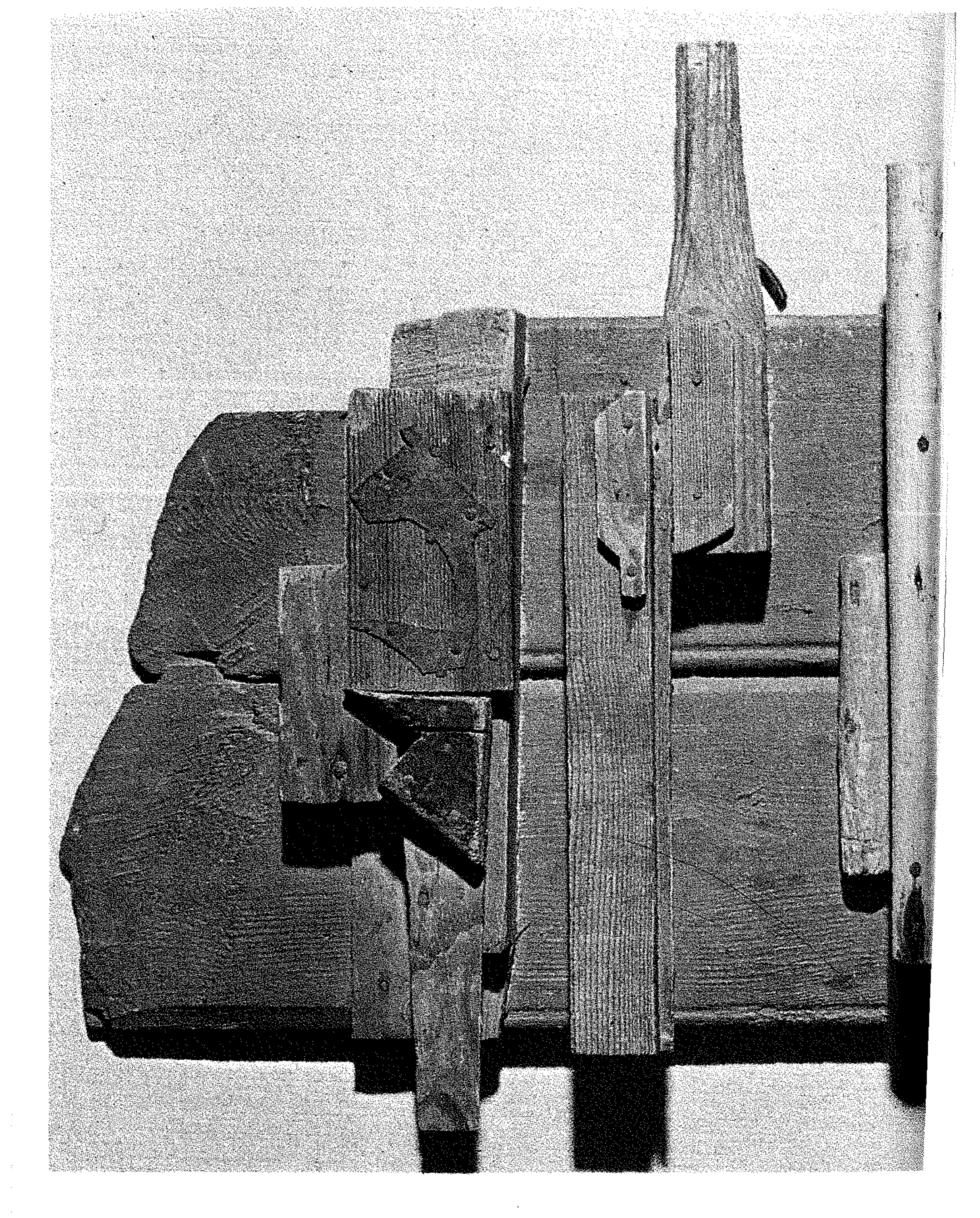
Aún hoy no se ha llegado a valorar lo suficiente el quehacer de Schwitters y la enorme importancia de su obra sobre determinadas actividades artísticas de la segunda mitad del siglo. La influencia de determinadas actividades dadaístas resulta cada vez más evidente.

El grupo Dadá de Colonia tampoco estuvo marcado por la política como lo estuviera el berlinés. Sus componentes principales, Max Ernst y Johannes Baargeld, se hallaban muy próximos a la postura de los dadaístas de Zurich, pues Ernst era amigo de Hans Arp y mantenía estrecho contacto con él. Por otra parte, en la obra de Ernst se distingue, en sus inicios, la influencia de la de Giorgio de Chirico, a quien descubrió gracias al número especial de la revista *Valori plastici*, dedicada por entero a ese artista.

En la pintura y *collages* de Max Ernst se distingue un gusto por lo dibujístico, así como una tendencia al perfeccionismo. Los elementos añadidos por pegado a la superficie de sus telas apenas se diferencian de las zonas pintadas, pues los bordes se insertan plenamente en el contexto de la pintura. En cuanto a las temáticas preferidas por Ernst hay que destacar la de las aves, asociadas a las figuras humanas. Imágenes enigmáticas y de extraordinario carácter fantástico no son más que evocaciones de un pasado infantil un tanto traumático, como más tarde descubriría el propio artista, al autopsicoanalizarse. Sus contactos con el núcleo dadaísta parisino fueron muy frecuentes y fructíferos. En la revista que fundó, junto a Hans Arp, titulada *Die Schammade*, colaboraron asiduamente Breton, Eluard y Aragon.

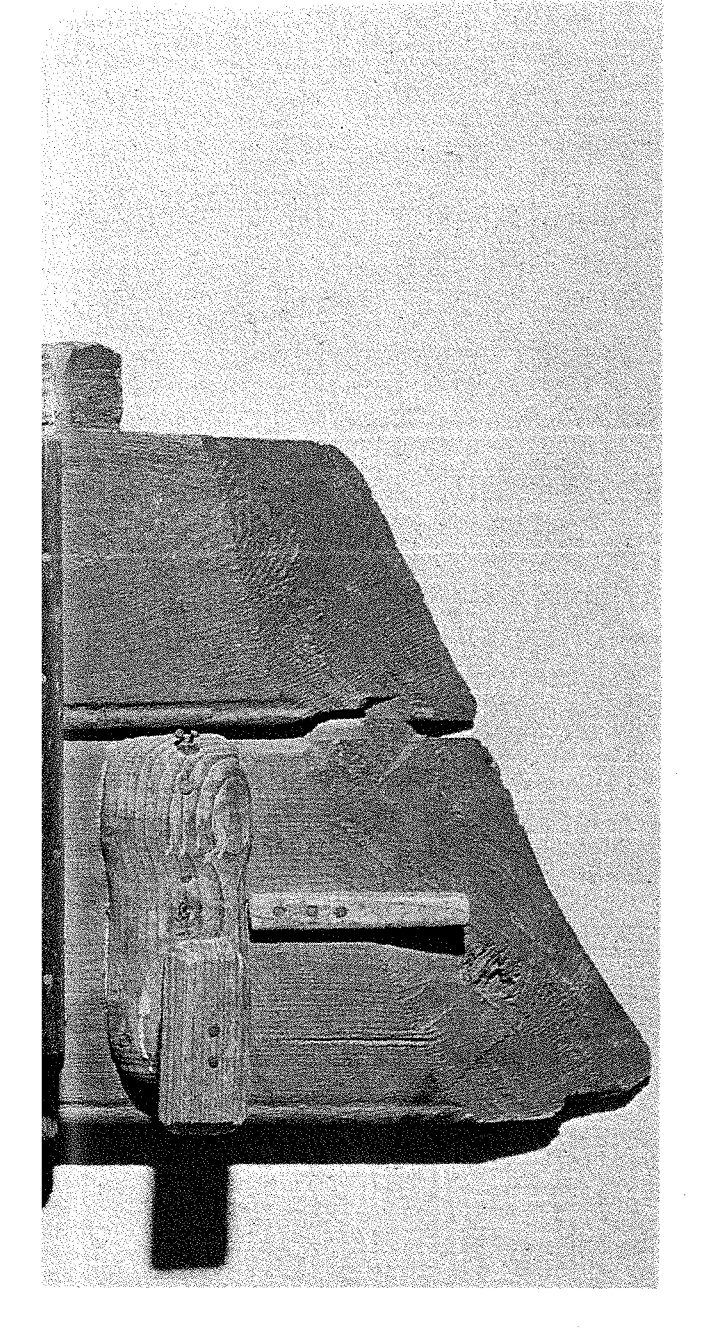
Baargeld había fundado anteriormente un periódico, *Der Ventilator*, dentro de la más extrema ideología comunista, y en él había publicado Ernst algunos artículos y poemas. Extraordinariamente subversivo, *Der Ventilator* fue prohibido al poco tiempo. A raíz de todo ello, Johannes Baargeld funda la sección renana del Partido Comunista y se dedica a contactar con otros comunistas del resto de Alemania. Sin embargo, es interesante subrayar que Baargeld siempre separó su actividad política de sus realizaciones como poeta y pintor dadaísta. Sólo teniendo en cuenta esta radical separación entre los dos ámbitos llega a comprenderse su actitud frente a los dadaístas berlineses, a quienes reprochó, de manera continuada, utilizar el movimiento Dadá como vehículo de propagación de sus ideales políticos. Al efectuar una ex-


er
GNER-HANNOVER
ER
und
ach
U63569
sie
23
Sonntag
BLAUER VOGE



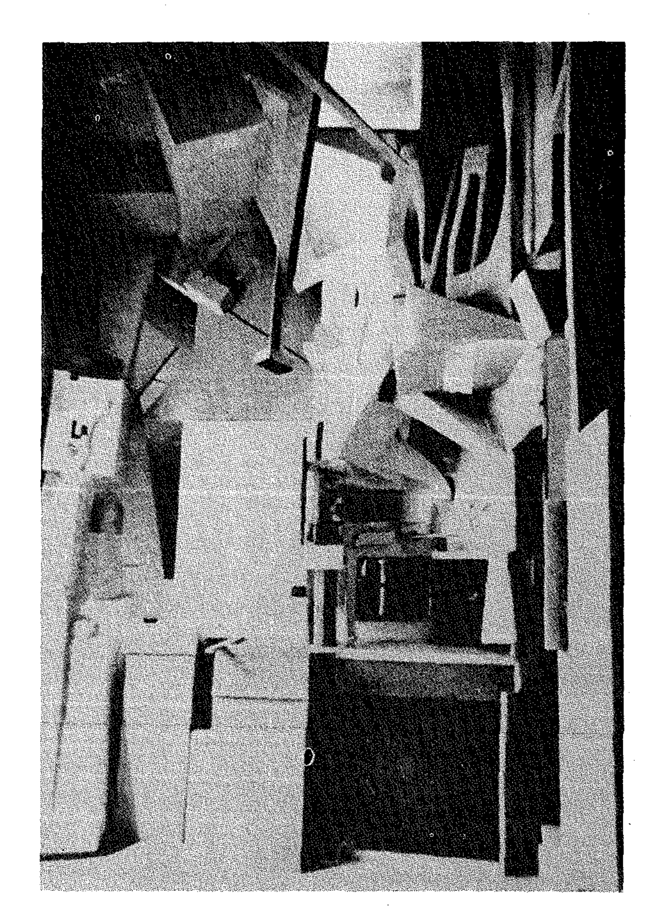
posición, Baargeld publicó el *Bulletin D,* catálogo muy bien editado, en el cual aparecen diversos dibujos de sus amigos entre los que intercaló textos con una tipografía de carácter innovador.

El día 20 de abril de 1920, Arp, Baargeld y Ernst inauguraron una extraña exposición en un local al que



KURT SCHWITTERS:
***Relieve*. 1923.**
El año 1923 el Dadaísmo había terminado su camino artístico. Primero en París, donde Breton en 1922 empezó a utilizar el término «Surrealismo». Luego en Zurich, Colonia, Berlín, París y Nueva York. Duchamp abandonó sus actividades pictóricas y surgieron las desavenencias entre Picabia y Tzara. Sólo paradójicamente —recordemos sus divergencias con el grupo berlinés y en particular con Hülsenbeck— Schwitters continuó su labor y **fue el último en arriar la bandera del Dadaísmo**. Este relieve resume una estética que preludia el Informalismo de los años 50 y el Conceptualismo de los 70.

se accedía atravesando unos lavabos. Los carteles anunciadores fueron ejecutados por Max Ernst, su color era azul y en ellos aparecían unas viñetas que representaban palomas y vacas. La exposición la abría una niña vestida de primera comunión que, al poco tiempo, comenzaba a recitar poemas. Por el suelo se hallaban objetos artísti-



Interior del «Merzbau».
Hacia 1925. Hannover. (Destruido.)
La palabra «Merz» fue un término elegido del azar. Todas las predicciones de Schwitters tienen este término, ya sean sus construcciones —*Merzbau*—, la revista que publicó —*Merz*—, sus poemas —*Merzdichtung* y *Merzgedicht*— y el collage —*Merzplastik*—. El conjunto de su obra —Merz— refleja el mundo íntimo del artista proyectado con fuerza hacia el exterior, hacia el público espectador.

cos dispersos y al fondo del local podía verse el *Fluidoskeptrik* de Baargeld. Esta obra era un acuario lleno de agua teñida, en cuyo fondo se hallaba un despertador. Una cabellera de mujer flotaba en la superficie, junto a una mano de madera de un maniquí. Al lado del acuario aparecía un fragmento de madera, firmado por Ernst, sobre el cual pendía un hacha, y se indicaba al visitante la posibilidad de tomar el hacha y destruir la madera, si así lo deseaba.

Por su parte, Hans Arp aportó una máquina inútil, la *Planche à oeufs*, que podía emplearse de cinco modos distintos.

El conjunto provocó, una vez más, la cólera del público reunido, que decidió denunciar las actividades de la muestra a la policía. Muy poco después la exposición fue clausurada.

DADÁ EN PARÍS

FRANCIS PICABIA: ***Tableau rastadada*****. 1920.**
Tristan Tzara, junto a Picabia, Breton y los poetas Louis Aragon, Philippe Soupault y Georges Ribemont-Dessaignes, introdujeron en París la revuelta dadaísta. La subversión de los valores tradicionales es patente en este fotomontaje a modo de felicitación navideña, que incluye una serie de elementos nulamente característicos de este tipo de mensajes.

Mucho antes de que Tristan Tzara llegara a París en 1920, se tenía noticia en la capital francesa de las actividades dadaístas. El poeta rumano mantenía correspondencia con Guillaume Apollinaire y además era colaborador de las revistas *Nord-Sud,* dirigida por Pierre Reverdy y *Sic,* cuyo director era P. A. Birot. En el fondo, la finalidad de ambas revistas era la de continuar la tarea que Apollinaire había comenzado en *Les Soirées de Paris* en relación con el afianzamiento del espíritu innovador. Entre los colaboradores más asiduos figuraban Philippe Soupault, Louis Aragon y André Breton, jóvenes poetas, que, más tarde, serán los fundadores de *Littérature,* revista que difundirá en París la ideología dadaísta.

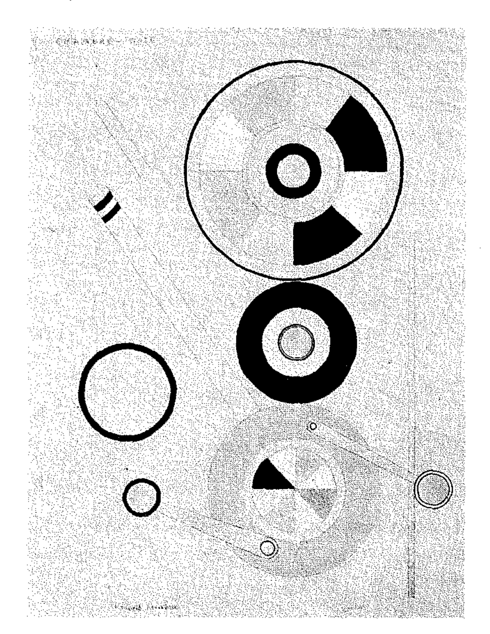
Muy pronto figurarán entre los colaboradores de *Littérature,* aparte el propio Tzara, Paul Eluard, Francis Pi-



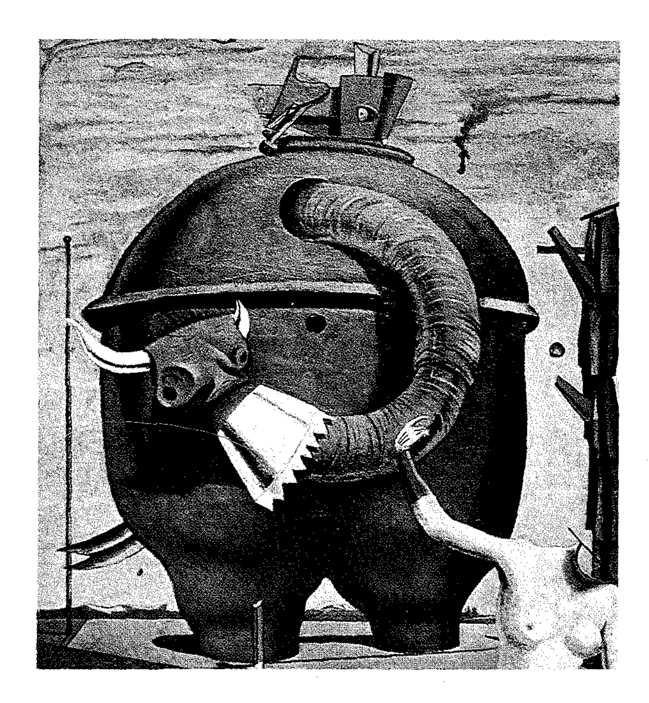
cabia y Ribemont-Dessaignes. En el número de agosto de 1919 aparece un anuncio de la revista *Dada* de Zurich.

La relación entre Tzara y el grupo parisino había comenzado cuando Picabia, entusiasmado con la revista *Dada* número 3, aparecida en diciembre de 1918, decidió visitar al poeta rumano en Zurich. Por su parte, Breton, admirado por el *Manifiesto Dadá* de 1918, decidió escribir a Tzara. A lo largo de la correspondencia mantenida durante un año y medio Breton había informado a Tzara acerca de sus preferencias poéticas, y se había presentado a sí mismo como poeta que creía en el genio de Rimbaud, Lautreamont y Jarry. Le decía también que sentía un profundo afecto por Apollinaire y una gran admiración por Reverdy. La noticia de que Tristan Tzara iba a llegar pronto a París animó enormemente a André Breton, pues durante el año 1919 habían muerto dos de sus mejores amigos, Apollinaire y el poeta Jacques Vaché. En un primer momento Breton pensó que Tzara podría convertirse en sustituto de sus amigos desaparecidos, pero muy pronto habría de cambiar de opinión. Tristan Tzara no era una persona fácil de trato y su carácter distaba mucho de semejarse al de Apollinaire, metódico y ordenado.

FRANCIS PICABIA: ***Cámara acorazada*. 1921-1922. París. Colección particular.**
La actividad de Picabia dentro del movimiento dadaísta fue importantísima. Sus pinturas de máquinas; la publicación de la revista *391* iniciada en Barcelona; su relación con Duchamp en Nueva York; su participación en el número 4-5 de la revista *Dada* de Tzara, son citas obligadas para entender la propuesta dadaísta. Instalado en París, **hizo de nexo entre los dadaístas alemanes y los franceses.**



Desde que Tzara llegó a París el 20 de enero de 1920, su vivienda se convirtió en lugar de reunión de los dadaístas. Entre las primeras actividades desarrolladas por el poeta figura la publicación del *Bulletin Dada*, que lo



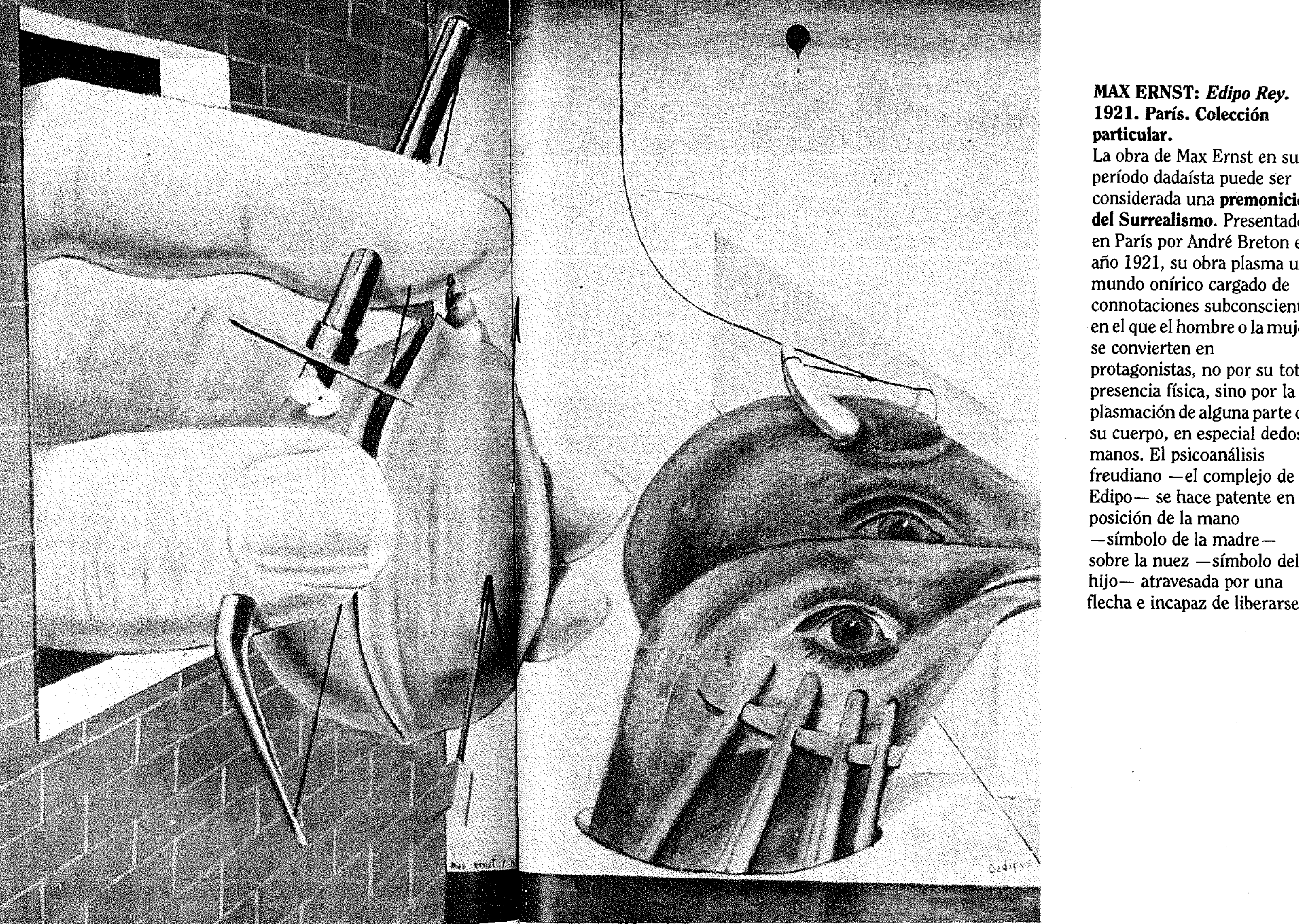
MAX ERNST: *El elefante de las Célebes.* 1921. Londres. Tate Gallery.
La presente obra se relaciona con la temática dadá de las **máquinas inútiles o sin funcionalidad determinada.** A la vez, aparece una mujer sin rostro que repetirá con frecuencia a lo largo de su etapa de los años 20. Por sus características tendríamos que definir esta composición como presurrealista o surrealismo *avant la lettre.* Recordemos que la obra de Ernst no variará ni temática ni técnicamente de una a otra etapa.

concibió como mera continuación de la revista de Zurich. Destaca su gran formato, la extrema libertad de su presentación, así como una tipografía extraordinariamente variada. En cuanto al contenido, resultaban especialmente significativos los textos destinados a dar a conocer noticias falsas, entre las que aparecían los poemas más revolucionarios que cabe imaginar. Todo en la revista poseía un claro carácter subversivo y no hacía más que continuar, subrayándolo, el espíritu incendiario de las publicaciones zurichesas.

El *Bulletin Dada* sirvió además de programa anunciador de la segunda sesión dadaísta, celebrada en París el 5 de febrero de 1920 en el Salón de los Independientes. Entre otras noticias, se anunciaba la asistencia al acto de Charlie Chaplin, que era absolutamente falsa.

Otra revista de la cual sólo aparecieron dos números fue *Cannibale,* dirigida por Picabia, en la que la ironía y el espíritu destructivo afloran también de modo muy claro, tanto a través de las ilustraciones, como de los textos publicados.

Puede afirmarse que 1920 es el año del triunfo del movimiento Dadá en París. Fueron tantas las actividades que durante ese año se realizaron en el seno de esta corriente que resulta absolutamente imposible mencionarlas todas. Especialmente significativa fue la adhesión de la revista *Littérature* al Dadaísmo. A partir del número



MAX ERNST: ***Edipo Rey.*** **1921. París. Colección particular.**

La obra de Max Ernst en su período dadaísta puede ser considerada una **premonici del Surrealismo**. Presentad en París por André Breton e año 1921, su obra plasma u mundo onírico cargado de connotaciones subconscient en el que el hombre o la muj se convierten en protagonistas, no por su tot presencia física, sino por la plasmación de alguna parte c su cuerpo, en especial dedos manos. El psicoanálisis freudiano —el complejo de Edipo— se hace patente en posición de la mano —símbolo de la madre— sobre la nuez —símbolo del hijo— atravesada por una flecha e incapaz de liberarse

MAX ERNST: ***Sin título. Dada.*** **Hacia 1922. Lugano. Colección Thyssen-Bornemisza.**
Max Ernst representó para Breton la salida al *cul de sac* en el que se había situado Dadá. Vio en él a un artista capaz de desafiar a Picabia, máxima encarnación del nihilismo y del cinismo. **Fue el encuentro de una salida positiva al abrazo mortífero de Dadá.** El mismo Breton había escrito: «Deja todo. / Deja el Dadá. / Deja a tu mujer, deja a tu amante. / Deja tus esperanzas y tus miedos. / Siembra tus hijos en el rincón de un bosque. / Deja la sustancia por la sombra. / Lárgate al camino.»

la celebración del Festival Dadá. Con ocasión del mismo aparecieron en *Littérature* «Veintitrés manifiestos del movimiento Dadá».

Durante 1921 se efectuaron numerosas exposiciones importantes en París, en las cuales se dieron a conocer artistas procedentes de otros lugares. **Así, en mayo de ese año Breton se encargó de presentar a Max Ernst al público parisino.** Aparte objetos y *collages*, el artista de Colonia expuso numerosos dibujos y pinturas.

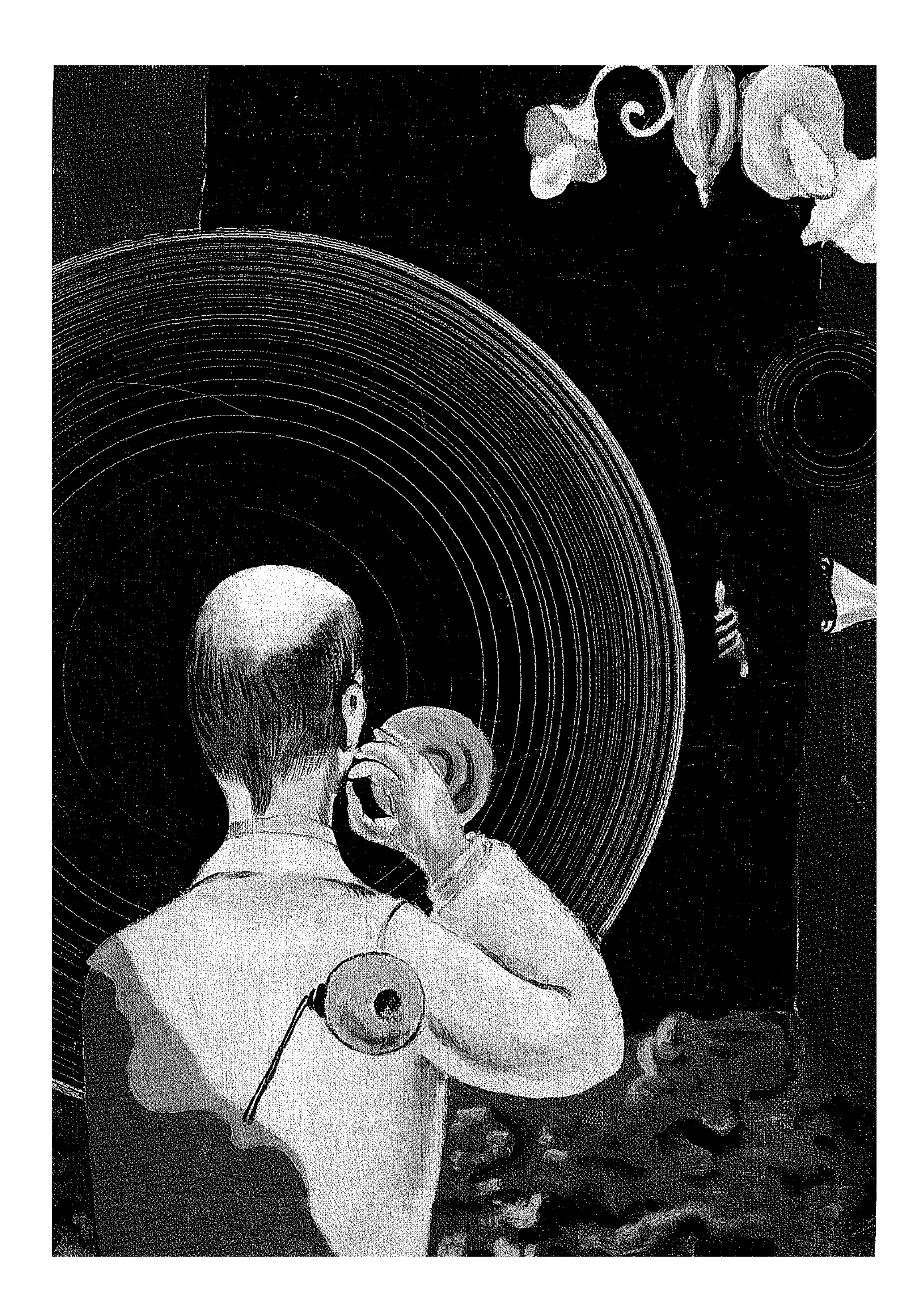
Particularmente significativos de ese período del artista son el *collage* titulado *Las pléyades* (1920) y *El elefante de las Célebes* (1921), pintura al óleo sobre tela. En el primero el artista aborda la temática que tan frecuentemente aparecería en sus obras, la de la mujer carente de identidad, sin rostro, y el ave que se asocia con el personaje femenino, a través de unos extraños lazos. Más tarde, Max Ernst explicaría en su *Autobiografía* de dónde provenía esa temática. Un recuerdo traumático de su infancia, la muerte de una cacatúa a la que él adoraba se asociaba al nacimiento de su hermana, para desencadenar, durante varios años, una iconografía obsesivamente reiterativa.

En *El elefante de las Célebes* Ernst vuelve a abordar el tema de la mujer sin rostro —probablemente alusión a su hermana— junto a una representación que semeja un elefante, pero que, en realidad, bien podría ser una de las extrañas máquinas, carentes de funcionamiento, típicas de la iconografía dadaísta.

El estilo de Ernst no varió en absoluto con el paso del tiempo. Su obra del período surrealista no presentaba aspectos iconográficos ni formales diferentes en relación con la correspondiente a la etapa dadaísta. Incluso el propio Breton, en sus escritos sobre pintura surrealista, años más tarde, reconocería que, en el caso de Max Ernst la trasposición del Dadaísmo al Surrealismo no comportó variación ostensible alguna.

Hay que decir, no obstante, que Max Ernst, llevado por su afán innovador, descubrió técnicas pictóricas como el *frottage*, que contribuyó a otorgar un carácter muy peculiar a las pinturas efectuadas mediante ese procedimiento. Por otra parte, esa técnica sería empleada mucho después por los artistas informalistas matéricos.

Las innovaciones técnicas fueron muy importantes en el seno del Dadaísmo y, desde luego, no se limitaron al ámbito de la pintura. Tan sólo hay que recordar los **famosos *rayogramas* de Man Ray**. Este artista, que ya en Nueva York había realizado numerosas obras dentro de la línea de los *ready-mades* y de los *collages*, decidió instalarse en París en 1921. Su amistad con Duchamp y Pi-



MAN RAY: *Enigma de Isidore Ducasse*. 1920.
Pintor, escultor y cineasta estadounidense, Man Ray fundó con Picabia y Duchamp el grupo dadaísta de Nueva York y publicaron el número único de la revista *New York Dada*. Sus fotografías parten, en un principio, de una creación particular del autor, como esta escultura enigmática en la que empaqueta con una manta y cuerdas una máquina de coser, **convirtiendo la visión del conjunto en algo turbador.** Su objetivo fotografiaba *objects trouvés* o, como él denominaba, «objetos de mi inclinación», para darles **un nuevo sentido a la vez insólito, desconcertante e irónico.**

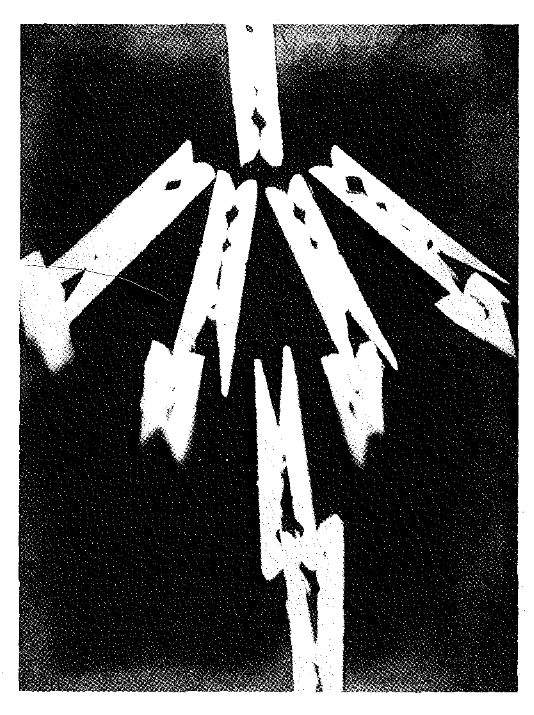


cabia pronto le proporcionó un nuevo círculo de amigos, todos los que formaban parte del grupo dadaísta parisino. Gracias a ellos no le fue difícil efectuar varias exposiciones, en las cuales mostró su capacidad extraordinaria para la fotografía. Sus *rayogramas* son fotos logradas sin aparato, por medio de la impresión directa del papel fotográfico sensible. Por ese procedimiento que tanto entusiasmara a Tristan Tzara, Ray consiguió imágenes

MAN RAY: *Regalo (Plancha con clavos)*. 1921. Réplica de un original de 1927. Chicago. Colección particular.
Las tres categorías —insólito, desconcertante, irónico— que hemos mencionado en la anterior obra, se resumen en este objeto, **verdadera negación de la funcionalidad,** no exento de un cierto carácter agresivo e iconoclasta, propio de la estética dadá. **La antifunción se enlaza igualmente con la visión antimecanicista** propugnada por los miembros del movimiento y, a su vez, se nos presenta como un curioso *ready-made*.



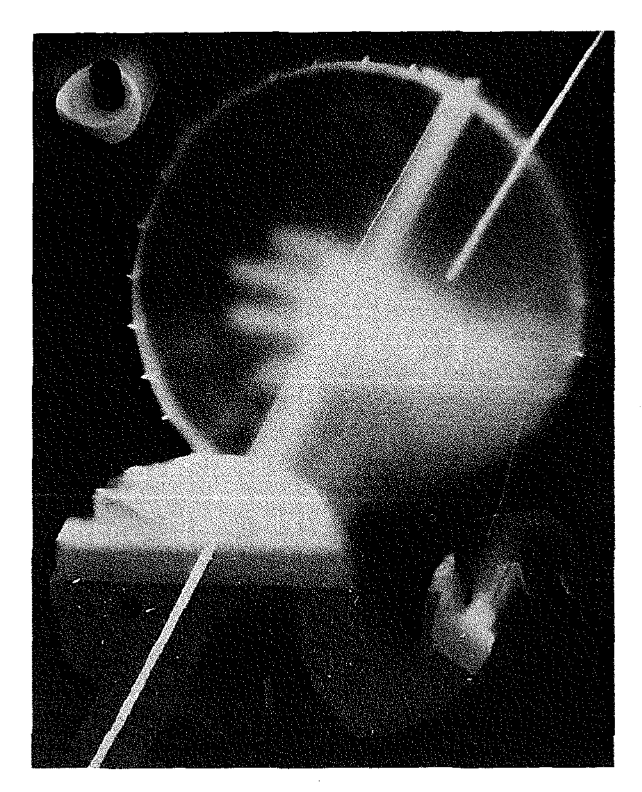
insólitas de triviales objetos cotidianos. En el fondo su técnica le permitía trasladar al mundo de la fotografía experiencias tan ricas y novedosas como las que pudieran implicar los *ready-mades.*



MAN RAY: Rayograma. 1920. Colección particular. Los rayogramas son obras producidas por la técnica de la rayografía, ideada por Man Ray, que intenta hacer un solo arte de la fotografía y la pintura, disponiendo diversos objetos sobre papel fotográfico sensible, que queda así impresionado. La modernidad de la propuesta abrió camino a experiencias posteriores como las *antropometrías* de Yves Klein, en las que cuerpos embadurnados de pintura se impresionan sobre el lienzo.

En los *rayogramas*, uno de los factores esenciales a considerar era la propia luz, que aparecía como parte esencial del objeto captado. En sus imágenes, muy similares en sus planteamientos, a algunas de las que hiciera por la misma época Laszlo Moholy-Nagy, se percibía claramente que la fotografía había dejado de ser un arte secundario para convertirse en una manifestación artística de primer orden. Esta idea se especificaba en el boletín de suscripción a un álbum que reunía doce fotografías originales de Ray, bajo el título *Campos deliciosos* y con prefacio de Tzara.

Choca un tanto advertir que, conforme va pasando el tiempo, se acentúa el gusto por la perfección y por todo lo bien hecho. En cierto modo, la obra fotográfica de Ray se aparta del carácter destructivo de la primera etapa del Dadaísmo, como también se apartan las pinturas de Ernst o los *assemblages* de Schwitters. Y es que, lentamente, en el foco parisino, se van imponiendo los criterios de Breton y el movimiento Dadá se intelectualiza. El desorden, el caos sin motivo, la algarabía desenfrenada,





MAN RAY: *Rayograma.* 1920. Colección particular. La idea del rayograma es la creación de una obra plástica hecha con elementos reales que, al combinarse, **crean una nueva realidad plástica entre sugerente y enigmática.** El autor elige los elementos, los relaciona, aunque el azar desempeña un papel primordial en el resultado final.

el espíritu de anarquía del Dadaísmo más puro van desapareciendo y en su lugar comienzan a detectarse otros factores. La mentalidad metódica de André Breton exigía un orden, y ya en 1922 opinaba que el proceso de desintegración del arte, en el cual él había tomado parte activa, estaba llegando a su fin. Sentía ansiedad por dar un giro definitivo a las actividades dadaístas, por convertirlas en algo distinto. La provocación por la provocación había dejado de interesarle. Su idea era tomar las riendas del movimiento y dirigirlo según sus criterios. El momento propicio para ello no se hizo esperar demasiado. Fue precisamente con motivo de la representación de *El corazón de gas* de Tristan Tzara.

EXPANSIÓN DEL DADAÍSMO

El hecho de que el Dadaísmo fuera una corriente que se desarrollara simultáneamente en diversos lugares de Europa comportó una rápida difusión, tanto ideológica como de carácter práctico. Las publicaciones dadaístas contribuyeron en gran medida a favorecer la comunicación que se estableció con otros grupos de artistas, entre los cuales destacan principalmente los constructivistas rusos, los neoplasticistas holandeses y algunos de los representantes de la Bauhaus.

Es a partir de 1922 cuando más puede verificarse la intensidad de las relaciones entre el Dadaísmo y el Constructivismo ruso. En abril de ese año tuvo lugar en Weimar el encuentro internacional entre dadaístas y constructivistas. La organización corrió a cargo de Laszlo Moholy-Nagy que había llegado a Berlín en 1920 y conocía a diversos artistas dadaístas del núcleo berlinés. Contó con la ayuda de Hannah Höch y también con la del cineasta Hans Richter.

Otras actividades importantes, desde ese punto de vista, fueron el Congreso Internacional de Artistas Progresistas que tuvo lugar en mayo de 1922. Por su parte, El Lissitzky organizó en Berlín, durante el mismo año, la *Primera Exposición de Arte Ruso*. Por ese motivo no resulta extraño que, tras contactar con alguno de los principales representantes del movimiento Dadá como Hausmann, Höch, Richter, Schwitters y Grosz, se sienta profundamente atraído por los foto-*collages* y por la tipografía dadaísta.

En realidad puede decirse que la repercusión esencial que el Dadaísmo tuvo sobre el movimiento constructivista se circunscribió al ámbito de obras logradas por medios de reproducción. Así, los fotomontajes, los fotogramas, el cine y especialmente la tipografía dadaísta hallaron amplio eco en determinadas realizaciones constructivistas. En cambio, al tener en cuenta la pintura se aprecia un claro distanciamiento de la obra dadaísta, pues los constructivistas optaron por soluciones compositivas totalmente estructuradas según un orden previo y

FRANCIS PICABIA: ***Plumas.*** **1921. Colección particular.** Los *collages* de Picabia, realizados en la última fase del Dadaísmo, resumen su ideología. Con ello **pretende ridiculizar el arte**; llevarlo a la banalidad, a la nada, en unas obras sin significación. De esta manera enlaza con la estética dadá que pretendió conceder un nulo valor al comercio artístico y provocar el escándalo. Uno de los medios para alcanzar este fin fue el envilecimiento sistemático de los materiales de sus obras.

en ningún momento sintieron el deseo de acercarse a soluciones caóticas.

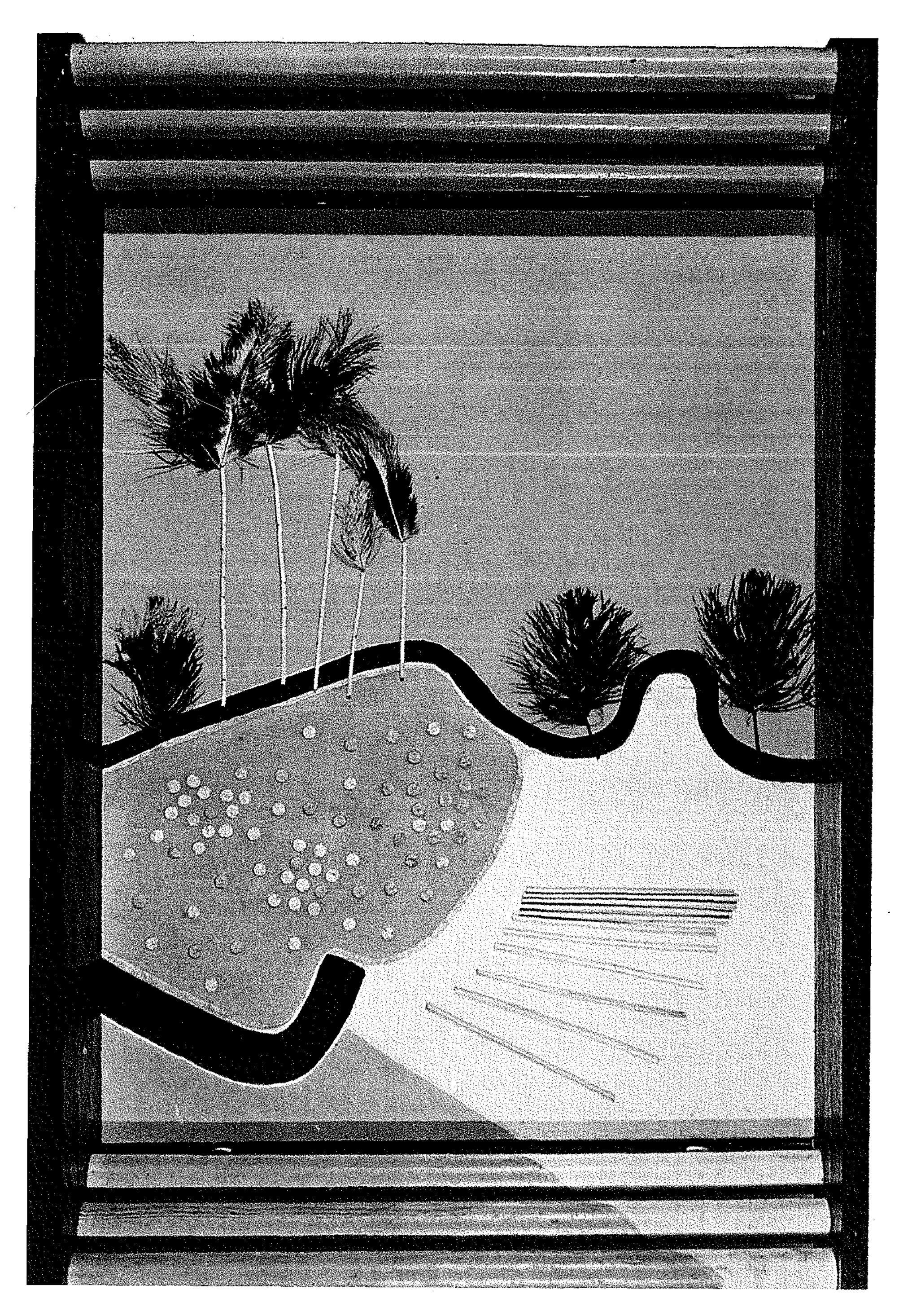
La conexión entre la obra de Schwitters y El Lissitzky resulta evidente a partir de 1923. **La construcción *Merz* presenta analogías con los denominados «espacios Proun» y «espacios demostración» de Lissitzky.** En ambos casos se trata de ambientes en los que el espectador debe desarrollar un tipo de contacto vivencial con la obra, ya que no basta la mera observación para conectar plenamente con la idea propuesta por el artista.

Por otra parte, en la propia revista *Merz* son constantes los textos y obras correspondientes tanto a dadaístas como a constructivistas. Junto a las aportaciones de Tzara, Hausmann o Arp aparecen las de Tatlin, El Lissitzky, Moholy-Nagy e incluso Mondrian y Van Doesburg. **Tampoco hay que olvidar que Schwitters y Lissitzky publicaron juntos la revista *Nasci* que, en el fondo, no era más que un número especial de *Merz*.**

Un punto de contacto importante entre dadaístas y constructivistas es su postura frente a la pintura, la escultura y la arquitectura, consideradas tradicionalmente «artes nobles». **Su marcada preferencia por el campo de las artes aplicadas, por la fotografía, los fotomontajes, los *assemblages* y la creación de ambientes ya supone un distanciamiento evidente con respecto a las otras modalidades artísticas.**

El diseño de trajes también llamó de manera especial su atención. Tanto Hausmann como Tatlin o Rodchenko realizaron diseños de ropa de diario. De todos modos, en el ámbito constructivista nunca hizo acto de presencia el caos prototípico de los inicios del Dadaísmo en Zurich. Por lo tanto, en ningún momento efectuarían diseños de vestimentas similares a las que ostentaron Ball y sus amigos en las veladas dadaístas del Cabaret.

Aunque desde el punto de vista tipográfico la revista *De Stijl* publicada por los neoplasticistas holandeses presentaba aspectos que coincidían en algunos casos con ciertas publicaciones dadaístas, el espíritu riguroso y austero desarrollado por Mondrian y ese grupo de artistas distaba mucho de semejarse a la despreocupada postura de los dadaístas. Ello, sin embargo, no comportó que, en determinados momentos, llevasen a cabo actividades de manera conjunta. El caso extremo de la actitud diferenciadora entre Dadá y Constructivismo lo constituye el del pintor Theo van Doesburg, que llegó a adoptar un seudónimo —I. K. Bonset— para firmar las obras que realizó en el seno de la estética dadaísta, mientras que sus pinturas «elementalistas» dentro del neoplasticismo las firmaba con su nombre auténtico.





KURT SCHWITTERS:
Merzbild 1A, el psiquiatra.
1919. Lugano. Colección Thyssen-Bornemisza.
Los *merzcollages* de Schwitters, realizados con **materiales de desecho**, tienen un fuerte conceptualismo rupturista con el sistema y se nos aparecen mucho más radicales que las experiencias de Picabia. Sin embargo, este autor nunca se apartó de concepciones estéticas, lo que llevó a un cierto rechazo de los dadaístas, en especial de Richard Hülsenbeck, quien lo calificó de «genio endomingado».

Con ese seudónimo que derivaba del juego de palabras *«Ik ben sot»* («Estoy loco», en holandés), publicó la revista *Mécano* que se inscribía en la más pura órbita dadaísta.

En Budapest el pintor y poeta constructivista **Lajos Kassák** publicó la revista *MA* (1916-1925), en la que utilizó una variedad de tipografías realmente asombrosa, uno de cuyos principales colaboradores fue el propio Moholy-Nagy.

El Dadaísmo tuvo también una repercusión importante en España, gracias a Guillermo de Torre y a la labor llevada a cabo por los círculos de poetas ultraístas que publicaron en Madrid la revista *Ultra*.

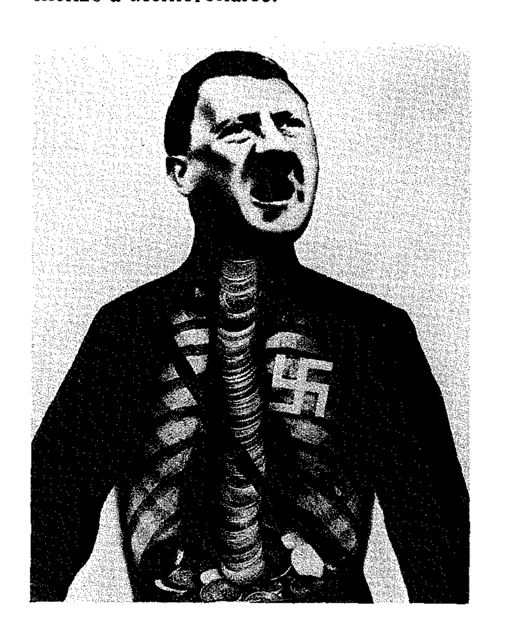
EL FIN DEL MOVIMIENTO DADÁ

Las profundas desavenencias entre Tristan Tzara y André Breton tuvieron como consecuencia la desaparición del movimiento dadaísta como tal y el inicio del Surrealismo. Desde que Tzara llegase a París en 1920 hasta la ruptura decisiva que se produciría en 1923, existieron no pocos momentos cruciales en los que se puso de manifiesto la divergencia total y absoluta entre el modo de pensar de Breton y el del poeta rumano. Tzara no concebía ni siquiera la posibilidad remota de actuar siguiendo unas ciertas normas. En él, el espíritu destructivo era tan potente que cualquier acción que llevara a cabo estaba impregnada de fuertes dosis de ironía y agresividad.



HANS ARP: *Bosque o Tabla de huevo.* 1922. Lieja. Colección Graindorge. Los relieves de Arp están pintados con colores brillantes, que ayudan a definir sus formas altamente centradas y preludian su evolución hacia una representación biomórfica en sus esculturas posteriores. A pesar de la nula referencia a aspectos anecdóticos figurativos, el espíritu de Arp —el título así lo explica— busca la creación de representaciones oníricas, a medio camino entre la realidad y el sueño. **Lo onírico de la obra de Magritte estará,** en parte, **aquí prefigurado.** No olvidemos que la fecha de su realización coincide con la decadencia de Dadá y la existencia del presurrealismo de Ernst.

En cambio, Breton cada vez sentía más la necesidad de crear algo que tuviese una consistencia teórica y que estableciese con claridad unas líneas de actuación. En ese estado se encontraban las cosas cuando se produjo la total escisión entre ambos, y con ella el Dadaísmo comenzó a desmoronarse.



JOHN HEARTFIELD:
***Adolfo, el superhombre, traga oro y suena falso*. 1932.**
Colección particular.
La postura politizada de los dadaístas alemanes tuvo continuación más allá del período dadaísta. Heartfield, en sus **fotomontajes de tipo crítico-social**, defiende un arte de denuncia con una finalidad que pretende cambiar y transformar una sociedad. Sus convicciones políticas le llevaron a enfrentarse al nacionalsocialismo de Hitler, al que aquí parodia con una gran agresividad.

La crisis estuvo desencadenada por un motivo concreto. El 6 de julio de 1923 debía representarse en el Teatro Michel de París la obra que Tzara había realizado con motivo del Salón Dadá de 1921, titulada *El corazón de gas*. Al comenzar la representación, los actores aparecían en el escenario portando unas pesadas vestimentas, diseñadas por Sonia Delaunay. Uno de ellos comenzó a atacar el arte moderno y nombró entre la lista de «muertos» a Picasso, Picabia y Duchamp. Al oír esto, Breton no pudo contenerse y se abalanzó sobre los actores y empezó a pegarles y propinarles bastonazos. Ellos apenas podían desplazarse por el escenario, pues las vestimentas, hechas en cartón, imposibilitaban sus movimientos. Al ver esto, el público decidió entrar en acción y arremetió contra Breton. En seguida subieron al escenario Louis Aragon y Benjamin Péret para ayudar a Breton. Sin embargo, los tres amigos fueron expulsados a la fuerza y cuando parecía que se había superado el trance, Paul Eluard subió al escenario. El público arremetió contra él y le lanzaron por la rampa que salía del escenario. Todo concluyó al intervenir la policía.

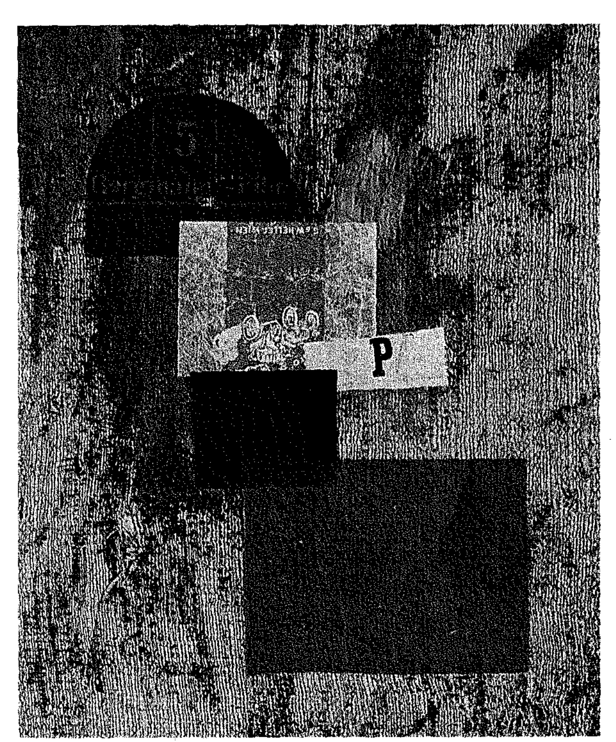
Este acto marcó el fin del Dadaísmo. Si cabe, el final del movimiento fue más escandaloso que sus comienzos, pero en cualquier caso su final fue coherente con su ideología de provocación y escándalo.

A partir de ese momento, Tzara se dedicó a rezar la *Oración fúnebre por Dadá* en diversas reuniones celebradas en distintas ciudades de Alemania, con la aceptación implícita de que el movimiento había llegado a su fin.

El grupo afín a Breton, Aragon, Soupault, Péret, Naville, etc., no tuvo reparo alguno en otorgar la jefatura espiritual a Breton. Desde hacía tiempo trabajaban en torno de la revista *Littérature* que, con el paso del tiempo, se convirtió en el primer vehículo difusor de la ideología surrealista.

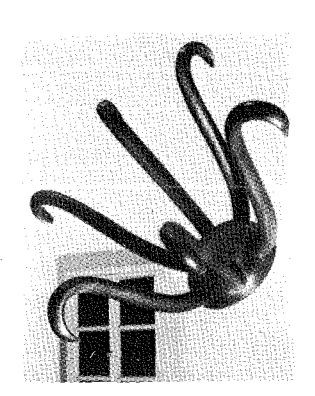
En 1923 Breton y sus amigos ya habían comenzado a experimentar con las técnicas del automatismo, derivado de las terapias psicoanalíticas y aplicado al ámbito de la literatura. Tan sólo un año más tarde Breton redactaría el *Primer Manifiesto del Surrealismo,* con el que estableció la tan ansiada vía teórica del nuevo movimiento.

A partir de esa fecha las aportaciones surrealistas inundarán las revistas y cada vez existirá mayor número de adeptos.



KURT SCHWITTERS: *Composición.* 1926. Colección particular.
Una vez disuelto el movimiento Dadá, sus miembros se refugiaron en el surrealismo, desaparecieron, o siguieron una línea coherente con su propio programa artístico. Este último es el caso de Schwitters, quien continuó con su *Merzplastiks;* aunque no ajeno a la línea más racional de *De Stijl.*

EPÍLOGO



MARCEL DUCHAMP:
***Portasombreros.* 1917.**
(Destruido.)
La **descontextualización de un objeto cotidiano** llega a adquirir en Dadá un carácter artístico. Este hecho dinamita hasta sus cimientos la categoría estética de la obra de arte elitista y burguesa, poniendo en evidencia todas sus contradicciones.

Ha sido necesario que transcurrieran muchos años para que llegasen a asimilarse las ideas vertidas por Walter Benjamin en su estudio *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.* Sus concisas y escuetas pero profundas interpretaciones en torno al Dadaísmo y lo que éste comportó constituyen el punto de arranque obligado para el estudio de dicho movimiento.

La célebre idea de que «el arte se ha escapado del reino del *halo de lo bello,* único en el que se pensó por largo tiempo que podía alcanzar florecimiento» es quizás una de sus reflexiones más acertadas. Efectivamente, todo aquello que en el Expresionismo alemán, en el Fauvismo o en el Cubismo quedaba tan sólo esbozado, en el Dadaísmo adquiere una configuración plena. El artista dadaísta decide eliminar todo vestigio de belleza de su obra. Ya no es necesario que la pintura, la escultura, el *collage* o el *ready-made* causen estupor por su belleza. Simplemente están ahí, existen y con eso es suficiente.

Otros valores se ponen de manifiesto y la finalidad de ese «antiarte» contemporáneo podría perfectamente residir —tal y como advertiría Theodor W. Adorno— en «la idea de concretar esa negación, de encontrar un sentido estético en la decidida negación del sentido metafísico» *(Teoría estética).*

DADAÍSMO. OBRAS MÁS IMPORTANTES

PLÁSTICA

1912

Marcel Duchamp: *La novia*. Filadelfia, Museo de Arte.
Desnudo descendiendo por una escalera, n.º 2. Filadelfia, Museo de Arte.
Molinillo de chocolate, n.º 2. Filadelfia, Museo de Arte.
La novia puesta al desnudo por sus solteros, aun... (El gran vidrio). Filadelfia, Museo de Arte.

1916

Francis Picabia: *Parada amorosa*. Chicago, colección particular.
Marcel Duchamp: *Tu m'*. New Haven, Yale University Art Gallery.
Marcel Janco: *Baile en Zurich*. Chicago, colección particular.
Francis Picabia: *Niño carburador*. Nueva York, Museo Guggenheim.
Sophie Tauber - Hans Arp: *Cabeza dadá*. París, Museo Nacional de Arte Moderno.
Kurt Schwitters: *Merzbildt Rossfett*. Ginebra, Museo de Arte e Historia.
Raoul Hausmann: *Cabeza mecánica*. Berlín, colección Hanna Höch.
Georg Grosz: *Recordando al tío Augusto, el desdichado inventor*. París, Museo Nacional de Arte Moderno.

1920

Francis Picabia: *Y'a bon*. París, Museo Nacional de Arte Moderno.
El ojo cocodilato. París, Museo Nacional de Arte Moderno.
Kurt Schwitters: *El espejo*. París, colección Tzara.
Max Ernst: *El elefante de las Célebes*. Londres, Tate Gallery.
Man Ray: *Plumas*. Colección particular.
Hans Arp: *Bosque o tabla de huevo*. Lieja, colección Graindorge.

Ready-mades y Rayogramas

1912

Marcel Duchamp: *Rueda de bicicleta*. Nueva York, Museo de Arte Moderno.
Portabotellas. Milán, Galería Schwartz.

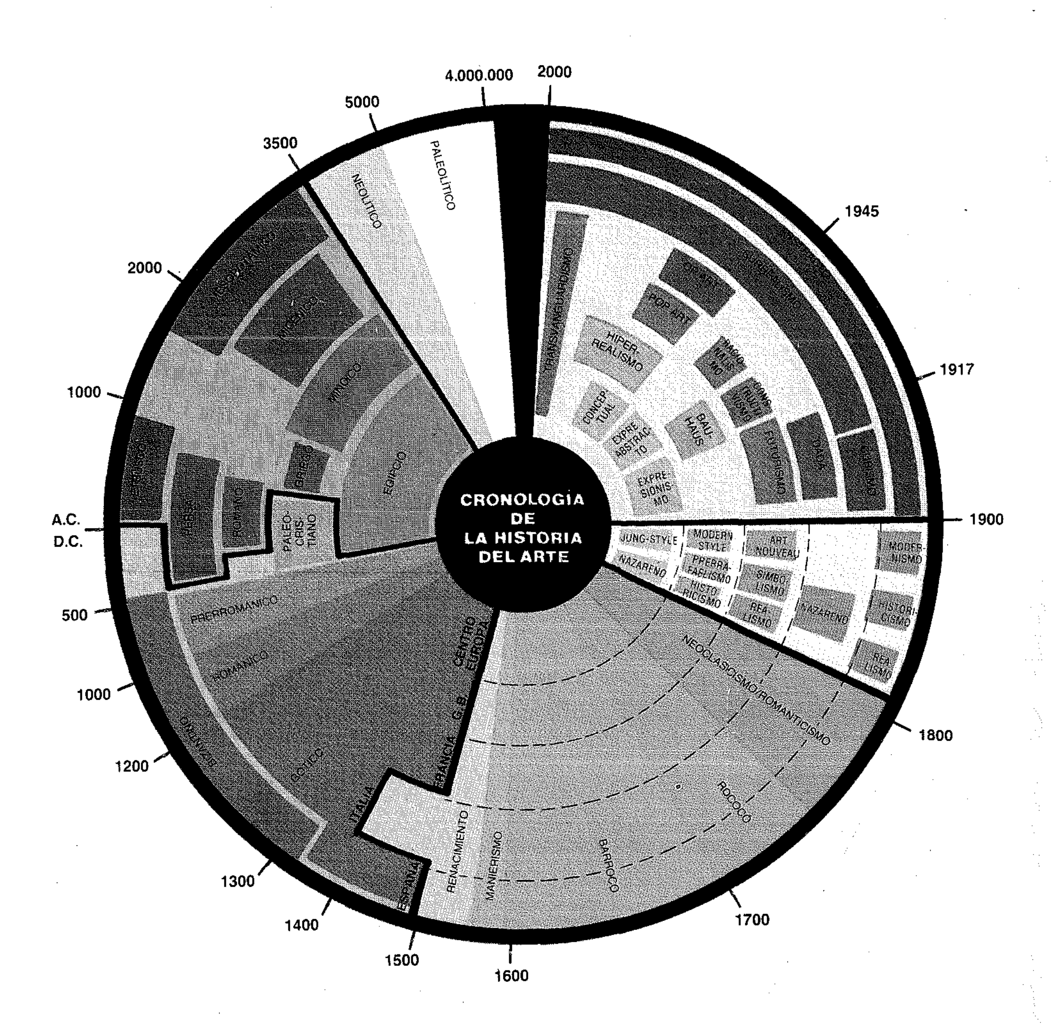
1916

Marcel Duchamp: *Portasombreros*. Nueva York, Museo de Arte Moderno.
Fountain. Milán, Galería Schwartz.
Trípode de viaje. Milán, Galería Schwartz.
Un rumor secreto. Estocolmo, Museo de Arte Moderno.
Tu m'. New Haven. Yale University Art Gallery.

1920

Man Ray: *Regalo (Plancha con clavos)*. Chicago, colección particular.
Rayograma. Colección particular.
Marcel Duchamp: *Fresh Widow*. Estocolmo, Museo de Arte Moderno.
¿Por qué no estornudar, Rrose Sélavy? Filadelfia, Museo de Arte Moderno.

EL ARTE EN EL TIEMPO



La presente cronología pretende señalar una evolución diacrónica de la Historia del Arte, en base a una terminología clásica. Es obvio que los calificativos de los distintos momentos artísticos se pueden considerar tópicos. Sin embargo, en cada uno de los libros que tratan de estos períodos, hemos intentado una valoración crítica y analítica que pretende una mayor clarificación y concreción de los conceptos. Pretendemos que la evolución del arte próximo oriental y occidental quede plasmada en este esquema, aunque somos conscientes de que el arte islámico está ausente, debido a su interrelación cronológica en otros momentos históricos coetáneos.

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

ARP, Hans: *Bosque o Tabla de huevo.* 71
Flores martillo. 15
Portada del número 4/5 de la revista «Dadá». 3
Relieve. 7
Retrato de Tristan Tzara. 17
Catálogo de la Primera Feria Internacional Dadá. 47
DUCHAMP, Marcel: *Desnudo descendiendo por una escalera número 2.* 12
Fountain. 30
Fresh Widow. 28
Jugadores de ajedrez. 10
La novia. 11
La novia puesta al desnudo por sus solteros, aun. 41
L.H.O.O.Q. 32
Molinillo de chocolate número 2. 8
¿Por qué no estornudar, Rrose Sélavy? 34
Portabotellas. 29
Portasombreros. 74
Rueda de bicicleta. 13
Tu m'. 34
Un rumor secreto. 33
ERNST, Max: *Edipo Rey.* 60
El elefante de las Célebes. 59
Sin título. Dada. 63
Fotografía de Hugo Ball en la época del Cabaret Voltaire. 16
GROSZ, George: *Heartfield el mecánico.* 49
Recordad al tío Augusto, el desdichado inventor. 48
HAUSMANN, Raoul: *Cabeza mecánica.* 43
Dadá Cino. 6
La crítica de Arte. 44
Tatlin en su casa. 44
HEARTFIELD, John: *Adolfo, el superhombre, traga oro y suena falso.* 72
HÖCH, Hannah: *Corte con el cuchillo del pastel Dadá Ernst.* 4
JANCO, Marcel: *Baile en Zurich.* 19
MAN RAY: *Enigma de Isidore Ducasse.* 64
Involute. 20
Peligro. 42
Rayograma. 65
Rayograma. 66
Regalo (Plancha con clavos). 64
Se acompaña con sus sombras. 22
Página de Dada-Almanach. 27
Página de New York Dadá. 28
PICABIA, Francis: *Cámara acorazada.* 58
La música es como la pintura. 20
La novia. 36
Niño carburador. 38
Parada amorosa. 37
Paroxismo del dolor. 35
Plumas. 69
Programa para Manifestación Dadá en París. 26
Tableau Rasta-dada. 57
Y'a bon. 5
Portada del primer número de la revista «Der Dada». 26
Retrato de Arthur Cravan en «The Soil», número 4. 16
SCHWITTERS, Kurt: *Composición.* 73
El espejo. 51
Interior del «Merzbau». 56
Merzbildt 1A, el psiquiatra. 70
Merzbildt Rossfett. 50
Pájaro azul. 53
Relieve. 55
TAUBER-HANS, Sophie: *Cabeza dadá.* 18
TIMANYI, L.: *Retrato de Tristan Tzara.* 25

ÍNDICE

Introducción 3
Dadá antes de Dadá 9
El nacimiento del Dadaísmo 15
Los manifiestos dadá 25
Marcel Duchamp y los *ready-mades* 29
Los antimecanismos 35
Dadá en Alemania 43
Dadá en París 57
Expansión del Dadaísmo 67
El fin del movimiento dadá 71
Epílogo 74
Dadaísmo.
Obras más importantes 75
El Arte en el tiempo 76
Índice de ilustraciones 77

BIBLIOGRAFÍA ESENCIAL

AA. VV.: *Marcel Duchamp*, Catálogo de la Exposición en la Fundació Joan Miró. Barcelona, 1984.
AA. VV.: *Dada y Constructivismo*, Catálogo de la Exposición en el Centro Reina Sofía. Madrid, 1989.
ADES, D.: *El Dada y el Surrealismo*. Barcelona, 1975.
CABANNE, P.: *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Barcelona, 1972.
DACHY, M.: *Journal du Mouvement Dada*. Ginebra, 1989.
HUGNET, G.: *La aventura Dada*. Madrid, 1973.
MOTHERWELL, R.: *The Dada painters and poets*. Londres, 1989 (1951).
PAZ, O.: *Apariencia desnuda*. Madrid, 1988.
RICHTER, H.: *Historia del Dadaísmo*. Buenos Aires, 1973.
RUBIN, W.: *Dada and Surrealism and their heritage*. Nueva York, 1968.
TZARA, T.: *Siete manifiestos Dada*. Barcelona, 1972.

Fuentes fotográficas:
Segovia Press, S. A., Manzanares el Real (Madrid).